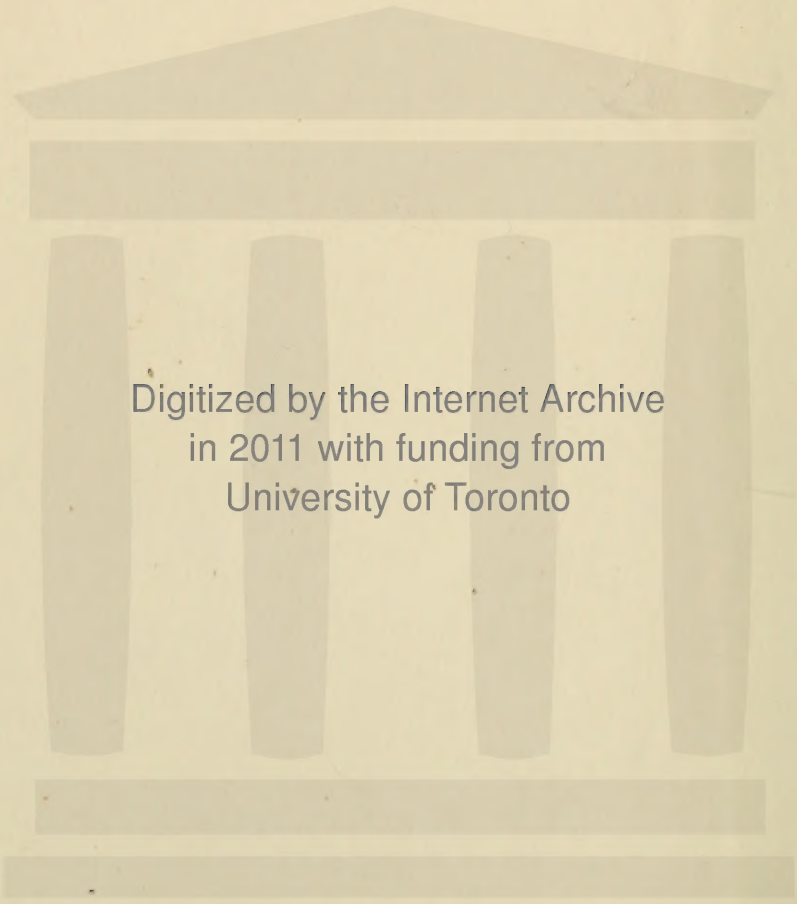
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01566906 2

Kutscher

Frank Wedekind

Erster Band


Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/frankwedekinsein01kuts

Artur Kutscher / Frank Wedekind

Erster Band

LC
W3898
.Yk

Artur Kutscher

Frank Wedekind

Sein Leben und seine Werke

285600
4. 33
11

Erster Band

1 9 2 2

In München bei Georg Müller

Mit 17 Bildbeigaben auf Tafeln

Erstes bis drittes Tausend

Copyright 1922 by Georg Müller Verlag A.-G., München

Frau Tilly Wedekind

in Freundschaft und Dankbarkeit

gewidmet

Erstes Kapitel

Herkunft

„Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen" heißt ein alter Spruch, der sich bei Künstlern wie etwa Jean Paul, Keller, Storm, Fontane, Liliencron bewährt. Bei Wedekind gilt er nur in ganz geringem Grade. Klima und Landschaft, Volkstum und Verfassung tragen wenig zu seiner Deutung bei. Die Heimat ist wohl deswegen in unserem Falle so nebensächlich, weil Vater und Mutter früh schon ausgedehnte Reisen machten und sich lange Jahre in fremden Erdteilen ansiedelten, und weil auch die Kinder in ihrer Jugend schon vom Geburtsort verpflanzt wurden und das Wanderleben der Eltern, wenn auch in kleinerem Maßstabe, nachmachten. Bei Wedekind muß man die Frage an die Natur im engeren Sinne richten, an die Familie, und unmittelbar an die Erzeuger und ihre geistige und leibliche Beschaffenheit.

Man kann auch bei Wedekind nicht gut aufzählen, was er vom Vater, was er von der Mutter hatte, sondern es ist vielmehr festzustellen, daß die Eigentümlichkeiten und Gegensätze der Eltern ein Selbständiges schufen, daß aus beider Rassen ein vielfach Ähnliches, vielfach Abweichendes, ein in derselben Art Gesteigertes und wieder ganz Besonderes entstand.

Über die Vorgeschichte des uralten niedersächsischen Geschlechtes der Wedekind liegen eingehende Forschungen vor. Ein entwickelter Familiensinn hatte schon 1845 die Angehörigen zu einem Familientag in Hannover gerufen, welcher seither fünfzehnmal stattfand, zuletzt 1920.* Einer jüngeren Vereinbarung gemäß ist die Zusammenkunft alle fünf Jahre, und erscheint zu dieser Tagung

* Hannover hat eine Wedekind-Straße und einen Wedekind-Platz.

ein gedruckter Bericht vom Familiensyndikus über die Chronik sowie über das Stiftungsvermögen. Frank Wedekind lernte diese Hefte 1885 kennen. Bislang sind vierzehn solcher Sendschreiben herausgegeben, die letzten 1905, 1910, 1917 und 1920.

Das Stammhaus ist ein niedersächsisches Gehöft im Dorfe Horst bei Neustadt am Rübenberge im alten Herzogtum Calenberg. Die auch bei näheren Verwandten des Dichters beliebte Familienbezeichnung „Wedekind zur Horst" ist kein Adelsprädikat, sondern ein selbstgewählter Zusatz, den übrigens Frank Wedekind nicht gebrauchte. Ein Taufstein, den Johann IV. Wedekind zur Horst der dortigen Kirche im Jahre 1606 schenkte, zeigt ein Wappen mit Stern und Mond; es geht vermutlich auf Verdienste im Kriege gegen die Türken — wohl auf polnischem Gebiete — zurück.

In dem Stammbaum steht die engere Familie auf Tafel IV, Vater und Mutter haben die Nummer 226, die Kinder 290 bis 294.

Wedekinds Vater Friedrich Wilhelm Wedekind* ist am 21. Februar 1816 zu Herste bei Göttingen geboren als Sohn eines Juristen, der im folgenden Jahre zum Amtmann ernannt wurde und nach Esens in Ostfriesland übersiedeln mußte. Bis 1830 be-

* Über des Dichters Vater berichtet dessen im Original vorliegendes Tagebuch von 1835—47, sowie ein zweiter seitenweis französisch geschriebener Band, der die Jahre 1854—56 umfaßt. Ganz französisch ist der Wortlaut des in sehr warmem, persönlichem Tone gehaltenen Tagebuches von Januar bis Mitte Mai 1861, das Frank in seinen letzten Jahren übersetzte — ein kleiner Rest ist übertragen von Julius Schaumberger; es behandelt die Bekanntschaft mit Wedekinds Mutter. Endlich ist noch zu erwähnen ein statistischer Zettel von Vaters Hand mit den Daten seines Lebens bis zur Erwerbung der Lenzburg. — Der Dichter schrieb im Jahre 1901 einen kleinen Aufsatz über Herkunft, Familie und Leben unter dem Titel „Autobiographisches", der im Pan 1,5 vom 1. Januar 1911 veröffentlicht wurde. Die Angaben sind zum Teil unzutreffend und bedürfen der Berichtigung.

suchte der junge Wedekind die dortige Gemeindeschule und das Progymnasium. Er tat sich hier durch Napoleonverehrung, Griechen- und Polenschwärmerei hervor. Mit vierzehn Jahren schon kam er von Haus fort. Seit 1830 finden wir ihn am Gymnasium in Celle, wo er im April 1835 seine Abgangsprüfung bestand. Er wandte sich dem Studium der Medizin zu und ging zunächst an die Universität Göttingen. Hier wurde er im Corps der Ostfriesen aktiv und holte sich auf Mensur die nötigen Schmisse. Seine Lust an Wanderungen führte ihn in den Ferien nach Würzburg, München, Tübingen, Heidelberg, Gießen, Marburg, also auf einen richtigen Universitätsbummel, von welchem er im Oktober 1835 nach Göttingen zurückkam. Gern besuchte er das Theater. Ein stark entwickelter Freiheitsdrang brachte dem jungen Studenten zwei empfindliche Strafen ein, das consilium abeundi „wegen Teilnahme an einer nicht ausdrücklich erlaubten, jedoch ohne alle politische Tendenz befundenen Vereinbarung von Studierenden", und vierzehn Tage Karzer „wegen Beleidigung des königl. Hannoverschen Militärs". Nachdem er noch seinen Geburtsort Herste aufgesucht hatte, kehrte er im Oktober 37 nach Esens zurück.

Im nächsten Semester flog er weiter aus und studierte vom Winter 1837 bis Sommer 39 in Würzburg, welche Zeit er nur von August bis November 38 durch eine Heimreise und eine Rheinfahrt unterbrach. Am 22. März 39 machte er sein mündliches Doktorexamen und reichte seine Dissertation ein, „Die Schnellgeburt. Von Fr. W. Wedekind, Dr. der Medizin, Chirurgie und Geburtshilfe", gedruckt 1839 bei Carl Wilhelm Becker, Würzburg (79 Seiten). Am 10. August desselben Jahres fand seine Promotion statt.

Über Nürnberg, Regensburg, Passau, Linz wandte er sich dann nach Wien, wo er vom September 39 bis April 40 Kliniken besuchte, italienischen Unterricht nahm und eifrig in die Theater ging.

Dann reiste er nordwärts über Prag und Teplitz — hier wurde Seumes Grab besucht — nach Dresden. Von dort bis Leipzig machte er seine erste Eisenbahnfahrt. In diesem Sommer und im folgenden Winter arbeitete er auf der Berliner Universität. Die dazwischen liegenden Ferien brachte er wieder in seinem geliebten Würzburg zu und dorthin wandte er sich auch im Sommersemester 41 wieder. Vom August 41 bis Juni 42 finden wir ihn in Hannover, wo er am 31. Januar sein medizinisches Staatsexamen machte.

In der Heimat und auf einer Reise über die Bäder der Nordsee sehen wir ihn mit großen Plänen und Eingaben an die Regierung beschäftigt. Er wollte ein orthopädisches Institut und eine Badeanstalt auf Langeoog gründen und bat um Abtretung des Ostendes der Insel. Nach abschlägiger Bescheidung wurde er praktischer Arzt in Aurich, ohne jedoch großen Geschmack an Seßhaftigkeit in der Enge zu finden.

Im März 43 begab er sich über Wien und Triest nach Konstantinopel, trat als Bergwerksarzt in türkische Dienste und machte eine Expedition mit durch das Innere Kleinasiens bis zum Euphrat und Tigris. Die türkische Sprache lernte er einigermaßen beherrschen. Er legte eine bedeutende Sammlung von Münzen und Waffen an. Vom August 44 bis September 45 war er in Konstantinopel monatelang durch ein typhöses Leiden ans Bett gefesselt. Im Oktober und November hielt er sich in Smyrna, vom Dezember bis März 46 in Palermo auf. Dann gings über Neapel nach Rom, wo er den April zubrachte, und Mitte Mai gelangte er über Marseille nach Paris. Hier gefiel es ihm so gut, daß er bis zum September 47 blieb. Erst im November kehrte er ins Elternhaus nach Esens zurück.

Während der Revolutionszeit blieb Wedekind in Deutschland, aufs tiefste beteiligt an der Entwicklung der Dinge. In Bruch-

hausen in Hannover wurde sein Vetter Eduard als Ersatzabgeordneter für das Frankfurter Parlament aufgestellt; man charakterisierte ihn dort als den Reichszweifler. Friedrich Wilhelm Wedekind stand diesem auch dichterisch tätigen Manne politisch und menschlich nahe und ging ebenfalls nach Frankfurt, wo er als Korrespondent verschiedener Zeitungen (Reichszeitung u. a.) an den Verhandlungen teilnahm. Er verfocht eine auf demokratischer Grundlage ruhende, konstitutionelle Regierungsform, war aber linksliberal. Später wurde er in Esens als Ersatzmann in das hannoversche Ständehaus gewählt.

Enttäuscht durch das Scheitern der Sache des Volkes und das abermalige Erstarken der Fürstenherrschaft ging er 1849 nach Nordwestamerika und ließ sich als praktischer Arzt in San Franzisko nieder. Mit kurzen Unterbrechungen blieb er hier bis zum Jahre 1864. Über die erste Zeit sind wir nicht unterrichtet. Er lernte die englische und spanische Sprache und las besonders gern spanische Romane. Er erwarb sich ein großes Vermögen, verlor es aber wieder durch einen betrügerischen Verwalter; nur ein großes Miethaus war noch sein. Um die Familie wiederzusehen und Bäder zu besuchen, machte er im April 54 eine Europareise über den Stillen Ozean, Mittelamerika — die Pazifikbahn wurde erst 1869 vollendet — und die großen Städte Nordostamerikas. In London und Paris hielt er sich kurze Zeit auf, kehrte dann bei den Eltern in Esens ein, nahm in Göttingen an einer Naturforscherversammlung teil, brauchte Kur in Kissingen, Baden-Baden, Spiekeroog, war wieder monatelang in Paris und fuhr im November 55 über Le Havre, St. Thomas, Panama nach St. Franzisko zurück, wo er Ende Dezember ankam.

Er stand dort im Mittelpunkt der Gesellschaft, die viele Deutsche umfaßte, und deren Leben unterhaltsam und nicht arm an Freuden war. Er war Präsident des deutschen Klubs. Mir liegen zwei

„kalifornische Festgesänge" zu Schillers 100. Geburtstage vom November 1859 vor, die am unteren Rande die kleinen Buchstaben „dr. w." tragen und von Fr. W. Wedekind verfaßt sind*. Ich möchte als Proben dieses Hymnus, der zur Melodie „Heil dir im Siegerkranz" gesungen wurde, folgende Strophen zitieren:

6. Keines Symboles Knecht,
Dachtest du schlicht und recht,
Haßtest den Tand,
Mit dem der Pfaffen Spott
Putzt seinen Modegott,
Leitend das dumme Volk
Am Gängelband.

7. Hier wo kein Fesseldruck,
Schändet der Freiheit Schmuck
Frei jeder denkt,
Fühlen wir Mann für Mann,
Was du für uns getan,
Wie in die Freiheitsbahn
Du uns gelenkt.

8. In einer Zeit der Schmach
Riefst du die Freiheit wach,
Mutig und frei;
Schaltest die Heuchelei,
Strafest die Tyrannei,
Stritte st für Volkeswohl
Furchtlos und treu.

* Außerdem sind mehrere politische Lieder und ein Simsonepos erhalten.

9. Daß Gottes Strafgericht
Schont auch die Großen nicht,
Zeigteſt du kühn,
Fürſten das Henkerbeil,
Drängern den Rachepfeil
Eines gedrückten Volks
Als Himmelſühn.

10. Seit unſrer Fürſten Hohn
Stürzte des Reiches Thron
Mit frecher Hand,
Biſt du das Geiſtesband,
Biſt du das Einheitspfand
Mit unſern Denkern all
Für unſer Land.

11. Hoffnung aufs neue lacht
Uns nach ſo langer Nacht
Wieder einmal;
Daß deine Freiheitsſaat
Möge den Einheitsſtaat
Bringen dem deutſchen Land
Bitten wir all.

Das zweite Lied iſt mehr eine Huldigung Kaliforniens im Beſonderen, in deſſen reichen, ſchönen Gefilden deutſche Betriebſamkeit dankbar Schillers gedenkt. Zu dieſen Strophen hatte Wedekind mehrere Anmerkungen gemacht, die ſeine Vertrautheit mit dem Lande dartun.

Im Grunde aber beglückte ihn das dortige Leben nicht; immer wieder brach die Sehnſucht nach der deutſchen Heimat hervor,

und die wurde auch nicht kleiner, als er im Frühling 1860 seine spätere Frau kennen und lieben lernte.

Von der mütterlichen Familie ließ sich dieses feststellen:

Der Urgroßvater des Dichters war der Drahtsiebmacher Kammerer in Ehningen bei Holzgerlingen in Württemberg. Der Großvater Jakob Friedrich Kammerer, geboren am 24. Februar 1796, mußte dasselbe Gewerbe lernen und mit der Ware hausieren gehen.* Bei dieser Tätigkeit fehlte natürlich die eigentliche Schulbildung — das Lesen lernte er aus Papierfetzen und Zeitungen, die er in den Herbergen fand; und trotzdem hat sich der begabte Bursch in seinem Drange nach Wissen Kenntnisse erworben, die weit über das Maß von Dorfschulen hinausgingen; beschäftigte er sich doch sogar mit Latein und Griechisch und brachte es in Technik und Chemie so weit, daß er sich einen Beruf darauf gründen konnte, welcher ihn schon früh zu einem wohlhabenden Manne machte. Der unruhige Kopf betrieb zwar die Siebmacherei noch lange fort, warf sich aber bald mehr auf die Fabrikation von Seidenhüten, Stiefeln aus Gummielastikum, Wichse, Gichtpapier, Schwefelschnitten und Zündwerkzeug. Er handelte auch mit Gitarren. Die viel verbreitete Meinung, daß er die Phosphorstreichhölzer erfunden habe, läßt sich nicht aufrecht erhalten, doch hat er jedenfalls die Fabrikation des Reibzündholzes technisch verbessert und in Württemberg verbreitet. Eine Zeitlang war er auch Wirtschaftspächter und hatte einen Schnapsverkauf. Mit besonderer

* Außer dem später zu erwähnenden Tagebuch seiner Tochter Emilie — Frank Wedekinds Mutter — gibt gewissenhafte Kunde über ihn das Heft: „Jakob Friedrich Kammerer von Ludwigsburg und die Phosphorstreichhölzer. Ein Beitrag zur Geschichte des Ludwigsburger Gewerbes. Dem Gewerbe- und Handelsverein zu seinem 50. Jubiläum gewidmet von Professor Dr. Otto Schanzenbach, Ludwigsburg 1896“ (39 Seiten). Durch die Forschungen Schanzenbachs wird das Tagebuch von Wedekinds Mutter mehrfach richtig gestellt.

Jakob Friedrich Kammerer

Vorliebe ergab er sich dem Gartenbau, der Blumenzucht und Kakteenpflege, auf die er sehr stolz war. Als großer Geschäftsmann war er von der Bedeutung des Reklame- und Annoncenwesens überzeugt, er inserierte, wie Schanzenbach zeigt, in „einem für jene Zeit ungewöhnlich fließenden und packenden Stil". Mit der Gewandtheit vereinigte sich die große Solidität seiner Unternehmungen, die denn auch einen wachsenden Erfolg hatten. Er war rührig und mit einer erstaunlichen Schnellkraft ausgestattet. Eines Tages brach in seinem Hause Feuer aus. „Als er während des Brandes die Kirchstraße herabkam und das Getümmel vor seinem Hause sah, beschleunigte er — ich habe das von den verschiedensten Nachbarn später oftmals gehört — seine Schritte nicht und — lächelte. Er wußte sich gesichert. Als geriebener Geschäftsmann hatte er, so sagte man sich, statt um die Rettung des alten Hauses sich zu kümmern, rasch ein anderes gekauft." Ganz dasselbe tat er später in Zürich noch einmal: die ungern gelittene, feuergefährliche Fabrik brannte, und Kammerer machte in einem entfernten Vorort schnell den Kauf eines neuen Grundstückes rechtskräftig, ehe der Bauer von dem Unfall erfahren hatte.

Kammerer war zeitweis ein entschiedener Choleriker, ein Mann von harter Eigenwilligkeit, dabei aber voll reiner Liebe zu seinen Landsleuten, überhaupt menschenfreundlich, gütig und selbstlos. Dazu führte den unabhängigen Charakter schon seine demokratische Grundanschauung. So glühend er Fürsten und Pfaffen haßte, so innig verbunden war er dem Nachbarn, dem kleinen Manne, dem arbeitenden Volk. Natürlich war er auch in die politische Bewegung seiner Zeit verstrickt. Gelegentlich des Frankfurter Putsches von 1833 wurde er als Mitverschworener in Ludwigsburg verhaftet und auf den Hohen Asperg in Untersuchungshaft gebracht. Im Februar 36 wurde er dann als Demagoge zu zweijähriger Festung verurteilt. Das Urteil lautete: Jakob Fried-

rich Kammerer, Hut- und Siebmacher in Ludwigsburg, wird wegen intellektueller Beihilfe zu einem versuchten Hochverrate und wegen Verbreitung mehrerer zur Unzufriedenheit gegen die Kgl. Staatsregierung auffordernder, bezw. grobe Schmähungen gegen dieselbe und gegen die deutsche Bundesversammlung enthaltender Druckschriften unter Instanz-Entbindung hinsichtlich des Verdachts einer bei dieser Schriftverbreitung verfolgten hochverräterischen Absicht, übrigens unter Verwerfung des Widerrufs eines Teils seiner Geständnisse zu einer zweijährigen Festungsstrafe verurteilt, hinsichtlich des Verdachts der Teilnahme an der Gründung eines Unterstützungsvereins für politische Verbrecher aber in formaler Hinsicht von der Instanz entbunden.

Dieser Strafe entzog sich Kammerer im Frühling 38 durch Flucht nach Straßburg, wo er auf französischem Boden eine Seidenhutfabrik gründete. Im folgenden Jahre übersiedelte er, um sich mehr auf die Zündholz-Industrie legen zu können, nach Zürich, wo er eine Fabrik errichtete.

Im Mai 1830 war seine Frau gestorben, die ihm vier Söhne geschenkt hatte. Schanzenbach schreibt, daß er im Januar 31 die Tochter des Ludwigsburger Tuchmacherobermeisters Caroline Friederike Seitter heiratete. Wedekinds Mutter nennt als Namen ihrer Mutter Karoline Friederike Keck, und ihre Angabe stimmt, Seitter war nur ein weitläufiger Verwandter. Ein Enkelkind wird später im Seitterschen Hause erzogen. Während der politischen Wirren hatte diese zweite Frau sich um ihren Mann und seine Genossen, zu welchen auch Ludwig Pfau gehörte, dadurch besonders verdient gemacht, daß sie beim Nahen und unter den Augen der Häscher wichtige Schriftstücke verbrannte, wovon sie noch bis zu ihrem Tode Narben an der Hand trug. Sie gab zwei Mädchen und einem Sohn das Leben, die zweite Tochter wurde Frank Wedekinds Mutter.

Über die nächste Zeit erfahren wir hauptsächlich durch Emilie Kammerers Tagebuch.* Als 1841 Feuer die Fabrik zerstörte, wurde das einjährige Kind in seiner Wiege an einem Seil aus dem brennenden Wohnhaus heruntergelassen. Der Vater baute sofort eine neue Fabrik, gab allmählich der wachsenden Konkurrenz wegen die Herstellung von Zündhölzern auf und machte jetzt Schuhwichse, Faßschwefelschnitten, Gichtpapier, Hühneraugenpflaster, Zahnpulver, Kaffeeextrakt, Artikel in Weichgummi, Hustentabletten, Limonade und Champagner. Sein Heim an der Seefeldstraße, das er „zum Württembergerhaus" nannte, sowie seinen Garten richtete er nach Wohlgefallen ein. Er hielt sich Tauben und hunderte von Kanarienvögeln, er baute Obst, Wein und Gemüse, züchtete Rosen, Dahlien, Kakteen und Orangenbäume. Geschickt in allen technischen Künsten, brachte er am Turm eine Äolsharfe an und verfertigte sogar ein kleines Tafelklavier. Er war in der Musik sehr talentiert, spielte Flöte, Klarinette, Handharmonika und Klavier. Von echt schwäbischer Gemütlichkeit und Fröhlichkeit wartete der gesellige Mann besonders gern mit seinen Tanzmelodien auf. — Wedekind

* Sie hat schon in ihrem 16. Jahre Aufzeichnungen über ihr Leben gemacht, die teilweise benutzt sind in einer fünfzig Seiten langen, 1886 auf Drängen ihres Sohnes Frank verfaßten autobiographischen Erzählung: „Bewährte Liebe"; diese vertuscht die Namen und malt die interessanten Erlebnisse romanhaft sentimental aus. 1887 hat Emilie Wedekind ihr Werk Karl Henckell gegeben, der dafür einen Verleger suchen sollte und es heute noch besitzt.

Innerlich wahr, schlicht und von großem menschlichen Reiz sind die späteren Aufzeichnungen „Für meine Kinder. Jugenderinnerungen von Emilie Wedekind-Kammerer, zu Lenzburg am 18. März 1914 abgeschlossen." Sie liegen vor in einer 198 Seiten langen Maschinenschrift.

Außer diesen Quellen konnte noch benutzt werden ein Wirtschaftsbuch aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, und endlich das 12 Seiten lange Heftchen: „Worte am Sarge von Frau Dr. Wedekind", die der älteste Sohn Armin verfaßt hat und die von dem reformierten Geistlichen gesprochen wurden.

selber führt seine musikalische Veranlagung auf diesen Großvater zurück. — Mit seinen Dienstboten und Arbeitern stand er stets auf gutem Fuße; er aß mit ihnen gemeinsam am Familientische. Als 1848 und 49 die Schweiz von deutschen Flüchtlingen überschwemmt wurde, hat er sich seiner Landsleute in selbstlosester Weise angenommen, sie gespeist, gekleidet und mit Geld unterstützt. Unter den Gästen des Hauses waren an bekannteren Namen nach der Erinnerung von Wedekinds Mutter Pfau, Pächter, Hecker, Fröbel, Groß und Herwegh. Die Arbeit aber war ihm das eigentliche Lebenselement; der regelmäßige Schoppen Wein zur Dämmerstunde, die Gastlichkeit im Heim, die sonntägigen Ausflüge mit Kindern und Befreundeten waren ihm nur Zutaten; und so machte er denn stets pünktlich Schluß, um in Nachtruhe Leistungskraft für morgen zu finden. Wedekinds Mutter schreibt von ihrem Elternhaus: „Es war das fröhliche, lebendige Bild eines arbeitsamen, tüchtigen und nützlichen Daheims, das unser Vaterhaus mit seinem Hof, Garten und allen den kommenden und arbeitenden Menschen dem Beschauer bot."

Die zweite Frau war lange und schwer krank und starb bald; Kammerer heiratete zum dritten Male und bekam aus dieser Ehe noch einen Sohn. Nach seiner Amnestie gründete er in Ludwigsburg eine chemische Fabrik und beteiligte seine zahlreiche Nachkommenschaft und seine Verwandten an diesen Unternehmungen. Zuletzt fiel er in geistige Umnachtung, wurde in eine württembergische Anstalt gebracht und kam dann zu einem Arzte nach Ludwigsburg in Pflege, wo er 1858 an Lungenentzündung starb.

Der Dichter hat mir zu wiederholten Malen gesagt, es sei möglich, daß seine Mutter einen Tropfen jüdischen Blutes gehabt habe. Dafür ist nun aber nicht nur keinerlei Nachweis zu erbringen, sondern die ganze Familiengeschichte der Wedekind und Kammerer spricht dagegen. Wedekinds Bruder Armin, Wedekinds Schwester

Erika wissen nichts von einem solchen Einschlag und haben auch bei den Eltern nie etwas darüber gehört; sie halten diese Gedanken für „eine seiner beliebten Schrullen", „eine Hypothese, die er wohl nur aufgestellt hat, weil er glaubte, jüdische Eigenschaften an sich wahrzunehmen". Vielleicht hängt diese Meinung des Dichters auch zusammen mit der irrtümlichen Behauptung seiner Mutter, sie stamme von Zigeunern ab.

Emilie Kammerer, des Dichters Mutter, ist am 8. Mai 1840 in Riesbach bei Zürich geboren. Sie wuchs mit den anderen jüngeren Geschwistern als Herrenkind auf. Die Mädchen besuchten zunächst die Riesbacher Gemeindeschule und dann die Landtöchterschule in Zürich. Die ältere Schwester Sofie besaß eine wundervolle Stimme und bekam bei Franz Abt Gesangunterricht. Das schöne Mädchen wurde trotz anfänglichen Widerspruches des Vaters in Mailand weiter ausgebildet und kam nach kurzem Engagement in Agram als Bühnensängerin an die Wiener Hofoper.

Emilie, die eine freie, goldene Kinderzeit verlebt hatte, wurde von ihrer Stiefmutter mißgünstig behandelt. Im zwölften Lebensjahr brachte man sie in eine Pension, wo sie französisch lernte und eine sorgfältige Erziehung genoß. Sie zeigte schon jetzt ausgeprägten Sinn für das praktische Leben. Als sie gerade begonnen hatte, Nähen und Haushalt zu lernen, rief die Schwester die Dreizehnjährige nach Wien und nahm sich ihrer an.

Trotz des großen Erfolges, den Sofie Kammerer hier hatte, gab es für sie Schwierigkeiten. Das Deutschsingen fiel der im italienischen Gesang Ausgebildeten nicht leicht; bei der dreifachen Besetzung jedes Faches war sie wenig beschäftigt; und den großen Garderobeanforderungen konnte sie bei ihren Einkünften auf die Dauer nicht genügen. Man bedeutete ihr, sie solle sich doch einen Protektor anschaffen, der möglichst mit dem Hofe verwandt sein müsse. Dieser klopfte auch eines Tages in Gestalt eines Erzherzogs

an ihre Tür; aber der „Protektor" war ihr eine so unerträgliche Zumutung, daß sie ihren Vertrag schnell löste und als Primadonna nach Nizza ging. Hier konnte sie wöchentlich drei- bis viermal auftreten und war als gefeierte Sängerin glücklich.*

Emilie, die schon früh in der Familie schwere Liebesschicksale miterlebt hatte, mußte jetzt an manchen neuen Kämpfen teilnehmen. Eine frühere Verlobung Sofiens mit dem Baseler Buchhändler Schabelitz — der 1889 Frank Wedekinds erstes veröffentlichtes Drama verlegte — ging zurück, weil „die Künstlerin Freiheit gebrauchte", aber die unermüdliche Werbung eines jungen französischen Offiziers aus altem Adel namens Theodore Amie Gazan de la Perriere hatte doch Erfolg. Fliehend vor ihm gab sie endlich nach, willigte in die Heirat und übersiedelte mit ihm nach Valparaiso in Chile.

Um die jüngere Schwester vor den Einflüssen des Künstlerlebens zu bewahren und zunächst ihre Ausbildung zu betreiben, hatte Sofie sie vorher nach Haus gebracht. Emilie wurde hier konfirmiert, bekam wieder Anweisung im Haushalt und Nähen, hatte Klavier- und Gesangunterricht und war Mitglied von verschiedenen Chören; sie sang unter Alexander Müller und J. Heim. Einmal sah sie noch in Ludwigsburg ihren Vater wieder, aber er erkannte sie nicht. Da traf die Bitte ihrer Schwester ein, sie in der Neuen Welt zu besuchen, und schnell entschlossen begab sich Emilie in Le Havre auf ein Segelschiff, das die Sechzehnjährige als einziges weibliches Wesen nach hundertundeintägiger abenteuerlicher Fahrt um Kap Horn in Valparaiso landete.

Durch unglückliche Umstände geriet die dortige Familie in große Not. Die Schwestern mußten an Gelderwerb denken, und die jün-

* Auch Sofie hat ein Tagebuch geführt, das sich eine Zeitlang im Besitz der Schwester befand; es ist dann vermutlich in die Hände der Tochter Sofiens übergegangen, die den Buchdrucker Dietrich in Stuttgart heiratete.

gere trat mit ihrer hübschen, zwischen Alt und Mezzosopran schwankenden Stimme zuerst in der Regimentstochter auf, in der natürlich Sofie die Hauptrolle sang. Man studierte Bruchstücke von Opern ein, da ja an geschlossene Aufführungen nur ausnahmsweise einmal gedacht werden konnte, und reiste mit einem Repertoir von Arien, Duetten, Terzetten, Szenen aus Norma, Lukrezia Borgia, Troubadour, Lucia von Lammermoor, Hernani, Rigoletto, Regimentstochter, Barbier von Sevilla und Freischütz, sowie mit deutschen, französischen, italienischen und spanischen Liedern seit Mai 1858 die Küstenstädte von Chile, Peru, Ekuador und Mittelamerika ab. Von Sorgen zermürbt, vom Klima der Kräfte beraubt, erlag schließlich Sofie in ihrem vierundzwanzigsten Lebensjahre um Weihnachten dem gelben Fieber und mußte auf hoher See versenkt werden. Emilie gelangte mit ihrem Schwager und Sofiens Töchterchen Leoni nach San Franzisko, wo das arbeitsame, durch kein Glück verwöhnte, durch keine Not entmutigte Mädchen zunächst die kleine Familie durch Konzerte, Kirchengesang und Theaterspiel erhielt. Leoni wurde alsbald von der Familie Seitter in Ludwigsburg aufgenommen; der Schwager verschwand, aber noch lange Zeit hatte Emilie für seinen alten Vater zu sorgen, bis er zu seiner hohen Sippe nach Europa zurückfuhr. Die Kunst wurde ganz ihr Beruf. Des Italienischen, Französischen, Spanischen, bald auch des Englischen mächtig, trat sie nicht ohne Stolz in fünf verschiedenen Sprachen auf. Während des Winters sang sie wochentags in der italienischen Oper, z. B. die Azzucena (Troubadour), Maffio (Lukrezia Borgia), Adalgisa (Norma), Zigeunerin (vielleicht Maddalena im Rigoletto). Sie wirkte in französischen Vaudevilles mit und spielte Sonntags im Deutschen Theater, wo jede Woche eine neue Rolle einzustudieren war, z. B. im Singspiel von Louis Schneider „Der Kurmärker und die Pikarde", in Alexander Baums „Versprechen hinterm Herd", in J.

Gabriel Seidls „Letztem Fenſterln", das Lorle in „Dorf und Stadt" von der Birch-Pfeiffer, im „Glöckner von Notre Dame" von derſelben Verfaſſerin, im „Barfüßele" von M. Reichenbach, und zu Schillers hundertſtem Geburtstage in Laubes „Karlsſchülern", wo ſie die Generalin Rieger ſpielte.*

Emilie Kammerer war eine keuſche Natur, deren furchtloſer Geradheit keine Niedrigkeit nahe kam. Auf Drängen hatte ſie ſich in Valparaiſo mit dem jungen, wohlhabenden Hamburger Fritz Gertzen verlobt; da ſie ihn aber nicht genügend liebte, und ihr die Erinnerung an Südamerika, wo der Bräutigam lebte, entſetzlich war, löſte ſie das Band. Nach einiger Zeit reichte ſie die Hand einem alten, armen Sänger und Gaſtwirt Hans Schwegerle, der eines ſorgenden Menſchen bedurfte. Sie mußte ſich die Wohnungseinrichtung ſelbſt verdienen und ſcheute trotz geſellſchaftlicher Ächtung und zeitweiliger Abwendung deutſcher Familien nicht davor, im Melodeon (Varieté) aufzutreten. Spaniſche Lieder waren damals ihre Spezialität, doch ſpielte ſie auch in kleinen engliſchen Komödien mit. Als ſie jedoch wegen verheimlichter früherer großer Schulden ihres Mannes zur Verantwortung gezogen werden ſollte, ließ ſie die Ehe wieder trennen, die ohnehin ſchon durch des Mannes Weſen und Lebensweiſe locker geworden war.

Im Mai 1860 ſtand die Zwanzigjährige wieder allein und beſitzlos da, ganz auf Erwerb durch ihre Kunſt und durch — Nähen angewieſen. Sie erkrankte und wurde von Dr. Wedekind behandelt, der ſchon früher einmal Hilfe geleiſtet hatte und ihr ergeben war. Seit Beginn des Jahres 1861 trieb Einſamkeit und Freundſchaft ſie öfter zueinander, ſie ſahen ſich in Geſellſchaft, Konzert und Theater, beim Mittags- und Abendtiſch, daheim und auf Ausflügen, ſie gewannen Vertrauen und Neigung. Die Tagebücher

* Einzelne Angaben verdanke ich Frau Geheimrat Prof. Muncker und Georg Schaumberg in München.

Emilie Kammerer

St. Franzisko 1861

beider gehen in der Darstellung dieser Zeit ein wenig auseinander. Nach des Mannes zweifellos richtigerer und mit Daten belegter Ausführung war Emilie bis Sommer 61 noch nicht geschieden und wohnte auch noch mit Schwegerle zusammen, obgleich sie sich nur selten sahen und bereits ganz entfremdet waren. Wedekind war ungebunden; von einer früheren Freundin Oktavie, wohl aus der Pariser Zeit, hat er ihr bald erzählt und Bild und Briefe gezeigt. An Emilie bewunderte der vierundzwanzig Jahre ältere Mann die fröhliche Lebenszuversicht, die Seeleneinfalt, die geistige Geweckteit, die reiche Begabung, das natürliche Taktgefühl, aber er sah auch „eine gewisse Herzenskälte, verbunden mit starkem Unabhängigkeitsgefühl, das sie trotz ihres sonst ziemlich friedfertigen Gemütes manchmal heftig, ja von Zorn hingerissen erscheinen ließ". Ende Januar bat er sie um Erlaubnis, sich als ihren Freund und Bruder betrachten zu dürfen. „Mit der größten Liebenswürdigkeit gestand sie mir meine Bitte zu, und ich, tief gerührt von ihrem Zugeständnis, gelobte mir in meinem Herzen, sie von heute an als meine Schwester zu lieben, wie es nur irgendeinem Bruder möglich ist. Ich weiß ja, daß sie nicht glücklich ist, und kann unmöglich glauben, daß sie dazu bestimmt ist, auf ewig die Lasten eines Fehlers zu tragen, den sie in einer tollkühnen Laune begangen hat. Offenbar leidet sie oft und viel, denn das Zusammenleben mit einem kränklichem kalten Gatten ohne Zärtlichkeit, dessen Bildung an die ihrige nicht heranreicht, endlich die Art wie er sie behandelt, sein rohes Gebaren, das alles muß ihre Gesundheit und Lebensfreude untergraben. Deshalb werde ich mein möglichstes tun, ihr Los zu verbessern, und ihr Dank sei mein einziger Lohn."

Aus diesen Beziehungen entwickelte sich bald eine Liebe; aber weiteren Wünschen stand ihr Künstlertum im Wege, das sich nicht mit seinen Vorstellungen von Ehe vertrug. Am peinlichsten war ihm ihr Auftreten im Melodeon, obgleich er wußte, daß es

aus Not geschah, und um Geld zu verdienen für die Rückreise nach Europa.

In Emiliens Tagebuch ist nun die Rede von einer Reise, die er gemacht habe, um seiner Leidenschaft Herr zu werden. In Unterkalifornien sei er durch gewaltsame freiwillige Strapazen ganz krank geworden. Nach seiner Rückkehr habe er sie vor die Entscheidung gestellt zwischen Ehe und Kunst. Er setzte ihr „mit einer gewissen trockenen Geschäftsmäßigkeit" seine Lage auseinander, er sei nicht reich, doch wohlhabend genug eine Familie zu gründen; ob sie die Seine werden wolle. Um aber die ganze Reinheit und Selbstlosigkeit seiner Neigung zu beweisen, bot er ihr auch an, sie auf seine Kosten in Deutschland ausbilden zu lassen. Er ließ ihr Bedenkzeit. Aber sie hatte bald ihr im Grunde doch schwächer entwickeltes Künstlertum überwunden und reichte ihm die Hand. Am 26. März 62 heirateten sie und bezogen als erstes Heim ein kleines Landhaus auf Oakland, das er gekauft hatte. Hier wurde ihnen am 29. Januar 63 ein Sohn geboren, der den Namen Armins des deutschen Befreiers bekam.

Der Vater schreibt in seinen Tagebüchern, daß er an dem kalifornischen Lande und seinen Bewohnern niemals Gefallen gehabt habe, denn es sei dort nichts zu finden, was geistig bilde und erhebe. Ohne Eltern, Familie und wirkliche Freunde war er nicht glücklich und wartete eigentlich nur auf seine „Befreiung". Diese aber nahte jetzt, indem beider Heimatsehnsucht sich vereinigte. Die Übersiedlung nach Europa wurde beschlossen und vollzogen.

Über die nächste Zeit ist nur wenig in Erfahrung zu bringen, die Tagebücher reichen nicht weiter, und andere Unterlagen sind nur spärlich vorhanden.

Die junge Familie ließ sich 1864 in Hannover nieder, wo ihnen bald nach der Ankunft, am 24. Juli ein zweiter Sohn geboren wurde, der zur Erinnerung an ihr Leben im Lande der Freiheit den

Emilie Wedekind

Hannover 1871

Friedrich Wilhelm Wedekind

Hannover 1871

Namen Benjamin Franklin bekam. Das Taufbuch der St. Ägidienkirche gibt als Stunde der Geburt $12^1/_4$ nachmittags an und fügt die Bemerkung hinzu: „Das Kind wird ungetauft die Eltern auf der Rückreise nach Kalifornien begleiten." Wedekinds Bruder Armin teilt mir mit, daß die Knaben alle Heiden geblieben sind, während die Mädchen auf Wunsch der Mutter getauft wurden. „Möglich auch, daß mein Vater fürchtete, die Militärgewalt könnte auf die Knaben Anspruch machen. Denn das ‚Kanonenfutter' wurde in unserm Hause sehr eifrig diskutiert, und Papa glaubte wohl trotz seinem amerikanischen Bürgerrecht vor den Schergen des Königs von Preußen in Hannover nicht absolut sicher zu sein. Immerhin mag bei Papas absolut freigeistiger Gesinnung das ideale Motiv das ausschlaggebende gewesen sein." Dem dritten Sohne William Lincoln, der am 16. Mai 66 zur Welt kam, folgte am 13. November 68 eine Tochter Frieda Marianne Erika,* und am 4. November 71 der vierte Sohn Donald Lenzelin.

Zunächst wohnte man zur Miete in der Weißenkreuzstraße im Hause des Kaufmanns Henckell, welcher der Vater Karl Henckells war, des gleichaltrigen Dichters und späteren Freundes von Franklin; dann kaufte man, so scheint es, das Haus. Die Knaben besuchten das Auhagensche Institut.

Eine ärztliche Praxis übte Wedekind von jetzt an nicht mehr aus. In dieser bewegten Zeit galt seine ganze Aufmerksamkeit der Politik. Zahlreiche in seinem Besitz befindliche politische und historische Druckschriften voller Striche und Randbemerkungen bekunden sein Interesse. Er ließ es sich auch nicht nehmen, seine durch

* Frank Wedekind sagte später, die drei Namen seiner Schwester seien mit Absicht so gewählt, damit sie sich Frieda nennen könne, wenn sie etwa Lehrerin, Marianne, wenn sie Familienmutter, und Erika, wenn sie Künstlerin werden würde. Nach diesen Grundsätzen hat er später auch seine eigenen Töchter benannt.

anderthalb Jahrzehnte in Amerika gefestigten demokratischen Anschauungen wieder unmittelbar in den Dienst seiner Heimat und seines Vaterlandes zu stellen. So griff er denn selbst zu Wort und Schrift. Ehe 1866 der „deutsche Bürgerkrieg" ausbrach, hielt er am Fronleichnamstage im Veteranenverein eine Ansprache, die dann ohne Angabe des Verfassers bei M. G. Priber in Leipzig gedruckt wurde als „Rede eines Haudegen über den Abgeordnetentag und die Großpreußische Politik", in welcher er in parodierendem Berliner Tone die Gewaltsamkeit der preußischen Entwicklung behandelte und gegen die nachgiebigen Beschlüsse des Abgeordnetentages Verwahrung einlegte. Am 1. Februar 67 sprach er Worte an die hannoverschen Wähler, die am Ort gedruckt wurden unter dem Titel „Zur Wahl der Abgeordneten für den norddeutschen Reichstag". In dieser hellsichtigen bedeutsamen Rede führte er aus, wie Preußen die deutsche Einheit nicht auf dem Wege der Reform erstrebt habe und bei der halben Arbeit stehengeblieben sei; so sei ein unhaltbarer Zustand geschaffen, man sei vom Endziel aller Deutschen eher abgekommen, als daß man sich ihm genähert habe. Er verlangte das Selbstbestimmungsrecht des hannoverschen Volkes, im Gesamtvaterland Gleichberechtigung aller deutschen Stämme und einen Bundestag, der auf dem Boden der deutschen Reichsverfassung von 1849 stehe. Er riet den Wählern, Abgeordnete zum Reichstage des norddeutschen Bundes zu entsenden, die ihnen helfen, auf gesetzlichem Wege wieder einen gewissen Grad von Selbständigkeit zu erlangen. Das sei das Mittel, um das Deutschtum jetzt zu größtmöglicher Einheit und Freiheit zu führen.

Am 1. Mai 68 veröffentlichte er eine achtzig Seiten lange Broschüre „Der amerikanisch-norddeutsche Vertrag. Ein Appell an den Kongreß und das Volk der Vereinigten Staaten, im Interesse der Deutschamerikaner geschrieben von Dr. F. W. W., Bürger der Vereinigten Staaten" (in Kommission Stuttgart bei C. Grünin-

Franklin

Hannover 1870

ger, Hannover bei C. Brandes). Hier führte er einen leidenschaftlichen Kampf für den freien Verkehr der Völker untereinander und wandte sich heftig gegen die engherzige Furcht der deutschen Regierung vor freiheitlichen Beeinflussungen ihrer Bürger. Er meinte, es könne der ungehemmteste Austausch politischer Ansichten den Deutschen bei ihrem gegenwärtigen Läuterungsprozeß nur nützlich sein, „denn der Geist, welcher im Geleite der Amerikaner von jenseits des Ozeans mit herüberweht, ist doch kein erstarrender, rauher Ost, gegen den sich pflichtgemäß jeder freie Staat absperren sollte, sondern er ist ja ein linder West, dessen erwärmender und befruchtender Hauch doch nur wohltätig wirken kann. Gleichwie in der Neuen Welt dem Gewichte deutscher Bildung, Kunst und Wissenschaft das Tor willig und weit geöffnet wird, ebenso sollte es auch in der Alten Welt dem Eingang gereifter Ideen auf dem Gebiete der freiheitlichen Politik offenstehen."

So sehen wir den vom Geist des einigen, freien, demokratischen Großdeutschtums erfüllten Mann nach Kräften für seine Überzeugungen und Hoffnungen wirken, und die Wahlrede mit ihren letzten Absätzen läßt vermuten, daß er gern wieder das Amt eines Abgeordneten übernommen hätte. Um seiner Ideale willen hätte er sich auch nach 1866 einstweilen mit den Verhältnissen abgefunden in Erwartung allmählicher Veränderungen und Besserungen. Als aber der Krieg von 1870/71 nur die beschränkte deutsche Einheit brachte und statt der demokratischen Freiheit die Kaiserherrschaft, als die Entwicklung so ganz anders kam, als der alte Achtundvierziger gehofft hatte, als der Angehörige eines Staates ertragen konnte, in dem jeder Bürger sich im unbestrittenen Besitz der eigenen Souveränität fühlte, als er, der George Washington für den größten Staatsmann aller Zeiten hielt, die gefestigte Macht Bismarcks erkannte, Bismarcks, den wohl wenige Zeitgenossen so bekämpften wie F. W. Wedekind, da litt es den glühenden

Patrioten nicht länger im Lande seiner Väter. Die frühesten Erinnerungen des Sohnes Franklin, die Rückkehr der deutschen Truppen aus dem Kriege, die Friedensfestlichkeiten mit ihren Umzügen und Freudenfeuern, hetzten den Vater hinaus. Bei einem Ferienaufenthalte in der Schweiz, auf welchem ihn die beiden ältesten Söhne begleiteten, im Hotel Löwen in Bendlikon (Kilchberg), wurde ihm das Schloß Lenzburg bei Aarau zum Kauf angeboten. Er griff sogleich zu und übersiedelte im Herbst 72 mit seiner Familie in die nachbarliche deutsche Republik.

Lenzburg Stadt und Schloß
Farbstich von Boßhard

Zweites Kapitel

Jugend in Lenzburg und Aarau

Lenzburg an der Einmündung des Aatales in das breitere Aaretal, Halteſtelle der Bahn Luzern-Wildegg, war damals ein Städtchen von kaum zweitauſend Einwohnern, die ſich mit Ackerbau, Obſt- und Gemüſezucht und einer beſcheidenen Induſtrie beſchäftigten. Das ſtattlichſte Gebäude war die große kantonale Strafanſtalt. Öſtlich auf einem iſolierten Bergkegel hundert Meter über dem Ort lag das maleriſche Schloß Lenzburg, das jetzt der Familie Wedekind gehörte. Donald Wedekind hat in ſeinem Heftchen „Schloß Lenzburg in Geſchichte und Sage"* und ſpäter noch in ſeinem Buche „Oh, mein Schweizerland! Novellen und Erinnerungen", beſonders in dem Kapitel ‚Kindheitstage' manches über dieſe Stätte geſchrieben, die in Frank Wedekinds Leben und Dichten eine Rolle ſpielt, wie keine andere auf der Welt.

Schon zu römiſchen Zeiten war der Hügel bewohnt, wie Funde von Waffen, Münzen und Ziegeln beweiſen. Teilweis auf römiſchen Grundmauern wurden Mitte des elften Jahrhunderts von dem alten Geſchlechte derer von Lenzburg die früheſten Teile des jetzigen Schloſſes erbaut. Graf Ulrich VII. von Lenzburg nahm tapfer Partei für Kaiſer Heinrich IV. und ſetzte den intrigierenden römiſchen Kardinal Bernhard im Burgverlies gefangen; man zeigt noch den von den Knien des verzweifelten Beters ausgehöhlten Stein. 1173 ſtarb das Geſchlecht der Lenzburger aus.

Um des Grafen Nachfolge und Erbſchaft zu ordnen, ſowie um

* Siehe auch die wiſſenſchaftliche Abhandlung von Walther Merz: Die Lenzburg. Arau 1904.

seine Kriegerschar zu vervollständigen, nahm Kaiser Rotbart mit der Kaiserin Beatrix und großem Gefolge hier sein Hoflager, hielt Gerichtstag, veranstaltete im Burghof ein Turnier und feierte die Trauung des Grafen von Habsburg mit Margarete von Kyburg. Acht Tage verweilte er und soll zu Friedrich von Schwaben gesagt haben: „Wenn ich könnte, wie ich wollte, so brächte mich kein welscher Hund aus diesem herrlichen Sitz der Freude und Glückseligkeit." Ehe er fortzog, übergab er die Lenzburg dem Grafen Bodo von Kyburg, der aber schon nach wenigen Jahren starb. Nun fiel das Schloß an die Habsburger Nachbarn, die es mit mächtiger Hand schützten, und denen seine Erhaltung eigentlich zu danken ist. Auch Rudolf von Habsburg wohnte hier und liebte die Stätte. Dann saßen Vögte auf der Burg, die Sage nennt einen Geßler, Vater und Sohn. In den Kämpfen des fünfzehnten Jahrhunderts fiel sie den Bernern zu; Verwalter der aristokratischen Stadt oder gewinnsüchtige Patrizier hausten in ihren Mauern. Teilweis ist der Bau damals niedergebrannt. In späteren Jahrhunderten wurden neben den erhaltenen Gebäuden Stapelplätze und Scheunen für Heu und Getreide errichtet, und in den Kellerräumen lagerte der berühmte Wein des Hügels. Dann errichtete der Pestalozzischüler Christian Lippe dort eine Erziehungsanstalt, bis das Schloß jetzt in Privatbesitz überging.

Ich lasse Donald Wedekind das Wort zur Schilderung der Kindheit: „Das Schloß beherrschte das ganze Tal mit seinen Wiesen und Waldgehängen, mit seinen eingesäten Dörfern und Weilern. Im weiten Bogen grüßten herüber die weißen Gipfel der Alpen und die blauen Kämme der Juraberge — so lag es auf einem Fels gebaut, auf niedriger Erhebung mitten im Grün . . . Seine Schanzen, seine Türme, seine schwergewölbten Tore und seine weiten Höfe waren unsere Spielplätze, und weil wir den freien Blick hatten nach Süden und nach Norden, nach Westen und nach dem

Der Lenzburger Schloßhof

Nach einer Lithographie von 1838

sonnegebärenden Osten, so lernten wir die Geographie eher auf Gottes höchsteigenem Globus, als auf dem gedruckten Atlas kennen.

Und es war kein verlassenes Schloß; Gäste kamen, um es aufzusuchen, vor allem die Schwalben, die in schwarzen Scharen unter dem Frühjahrshimmel einherzogen, — dann aber im Sommer festlich gekleidete Fremde, die eine andere Sprache redeten und eigens herbeireisten, um das zu genießen, was wir jahraus, jahrein vor Augen hatten, — und im Winter wiederum die Vögel des Himmels, weißflügelige Möwen, die gefrorenen Ufer unserer Wasser belebend. Und die kehrten erst mit dem warmen Föhnwehen der Tauzeit zurück nach ihrer weiten, nördlichen Ferne, und allen mußte es wohl gefallen haben, denn sie kamen immer wieder her.

Zwei Wege führten hinauf von dem kleinen Städtchen nach dem mächtigen Hof des Schlosses; der eine war eine aus Steinblöcken unregelmäßig aufgeschichtete Treppe, der andere ein breiter Fahrweg; beide trafen sich oben vor dem mit wilden Wein umrankten Torgebäude. Und es war schön, wenn auf der einen Hälfte des Hügels der Wein blühte und auf der anderen Seite die unzähligen Obstbäume ihre Früchte angesetzt hatten; all diese Herrlichkeit reichte von dem Gipfelfelsen herunter bis an die ersten Häuser der Stadt. Oben aber auf den Schanzen standen uralte Linden, mit Stämmen so stark wie drei Männer. So kam es, daß Blütenduft und Fruchtodem die Luft erfüllten, während der Sommerhimmel bald blau wie das Auge einer lieben Frau, bald finster wie das Antlitz des erzürnten Weltherrn selbst blickte. Und es strahlte und flimmerte, wenn die Sonne schien, es rauschte und rieselte, wenn der Regen in dicken Fäden herunterfiel; immer aber lag über der Gegend eine Frische, als wäre Riechwasser über sie ausgegossen, der würzige Duft der Fruchtbarkeit.

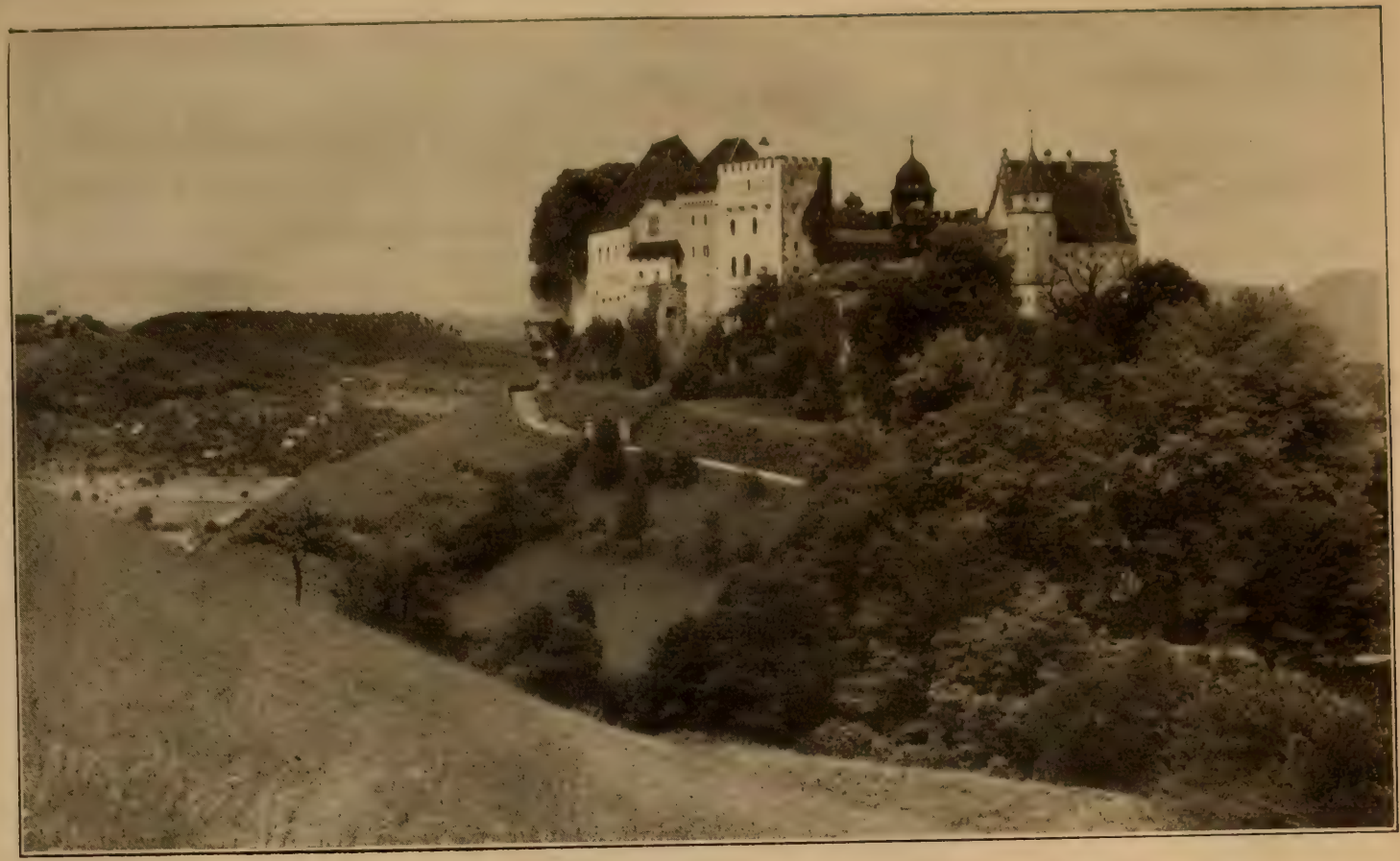
War aber die goldene Sonne untergegangen, und legte sich die

Dämmerung leise auf die von buntem Blätterwerk überwucherten Ringmauern, dann leuchteten drei, vier Fenster traulich in jenem Gebäude, in welchem sagenumwobene Landvögte gehaust haben sollen. Durch die Ranken rauschte der Wind. Und eine silberne Glaskugel flimmerte auf der steinernen Giebelspitze, denn die runde Scheibe des Mondes stand senkrecht über dem Berg. Fledermäuse huschten hervor aus den morschen Dachbalken, und der Uhu breitete seine weißen Wollenflügel aus im Zwielicht der anbrechenden Nacht. Und man hörte in der Ferne Hunde bellen, man hörte irgendwo einen Bauer seine Sense mit dem Hammer schärfen, man vernahm das sehnsüchtige Stöhnen des Federwildes — und das große Tor fiel dröhnend zu, um alles Fremde auszuschließen, es wäre denn, daß der Marder seinen schlanken Leib durch die engen Spalten der eichenen Bohlen durchgezwängt hätte. So stand es da, Dachfirste und Turmzimmer hoben sich ab von dem hellen Nachthimmel, die Felsen, auf die es gegründet war, sahen jetzt schwarz aus, Tau legte sich auf die Matten und Weinberge.

Wir aber haben unsere Jugend darin verlebt, eine lange glückliche Jugend."

Kein Wunder, wenn Josef Viktor v. Scheffel von Lenzburg begeistert war, wenn Werner von Heidenstam im Herbst 85, und August Strindberg 86 sich dort ansiedelten.

Dr. Wedekind gedachte sich auf Lenzburg zur Ruhe zu setzen, aber die Bewirtschaftung des großen Schloßgutes mit Ackerland, Garten und Weinbergen gab ihm genug Beschäftigung. Zu seinem Besitz gehörten auch die drunten dem Gasthaus zur Krone gegenüberliegenden Wohngebäude, das sogenannte Steinbrüchligut. Oft war er wochenlang mit Handwerkern und Sträflingen bei Erdarbeiten in Hof, Hügelwegen und Land tätig. Manche Sorge bereiteten ihm seine amerikanischen Papiere, in denen er einen Teil seines Vermögens angelegt hatte. Mit politischen Arbeiten gab er



Schloß Lenzburg

sich jetzt scheinbar nicht mehr ab.* Zerstreuung verschafften ihm seine Sammlungen, die er allenthalben auf Reisen oder auch in Hannover erworben hatte, meist aber erst in Lenzburg zusammenkaufte. Es handelt sich um Gemälde, und zwar deutsche, italienische, spanische und holländische, Miniaturen, Aquarelle, vielfach ganz wertlose Nachahmungen, Glasbilder, Handzeichnungen, Kupferstiche, Medaillons, Elfenbein-, Holz- und Steinschnitzereien, Gemmen, Münzen, römische und Pfahlbaufunde, Waffen, Rüstungen und Kostüme, Schatullen, Dosen, Pfeifen, Zinn, Teppiche, Möbel und Bücher. Auf die Ordnung und Katalogisierung dieser Dinge verwandt er viel Zeit und Mühe. Mit der Außenwelt verkehrte er eigentlich nur Freitags, wo er regelmäßig nach Zürich fuhr, seine Geschäfte regelte und mit einigen Bekannten ein Schöppchen Wein trank. Gern machte er von Zeit zu Zeit einen kleinen Ausflug und verfehlte nicht, sich wichtigere Theaterdarbietungen anzuschauen, wie Wagneropern in Frankfurt a. M. und das Gastspiel der Meininger in Basel mit Wallenstein und Julius Cäsar.

Eine größere Last blieb allerdings auf der Frau liegen, die das geräumige Haus und den Obst- und Gemüsegarten zu besorgen hatte und es sich nicht nehmen ließ, überall selbst Hand anzulegen. 1884 schrieb sie einmal: „Meine Lektüre bietet mir leider keinen Stoff zur Korrespondenz, sie ist so unbedeutend oder eigentlich ist sie gar nicht mehr. Das wirst du begreifen, wenn ich dir sage, daß ich den ganzen Tag im Garten arbeite und dann abends früh zu Bett gehe, wo ich sofort in die Arme des Morpheus sinke. Mein Garten ist meine Lust, er ist mein alljährlicher Kurort, meine Sommerfrische, mein Sorgenbrecher und mein buonretiro".

* Von Aufsätzen für die Augsburger Allgemeine Zeitung konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Dr. Armin Wedekind schreibt mir, daß sein Vater eine Zeitlang Abonnent dieses Blattes gewesen sei, denn er erinnere sich, es als Knabe regelmäßig im Hause gesehen zu haben.

Die Hilfe der Kinder war gewiß beim Erbsenpflöckesstecken nicht so groß wie beim Sammeln von Johannisbeeren, Äpfeln und Birnen, und dies geschah oft emsiger ins eigene Bäuchlein als in die Körbe. Die Mutter hatte die Dienstboten und das Arbeitspersonal zu versehen. Zur Zeit der Weinlese, die in guten Jahren über eine Woche dauerte, war das besonders schwer, weil nach altem Brauch die aus dem Städtchen wie aus benachbarten Dörfern herbeieilenden Bauern voll zu beköstigen waren. Der Suppenkessel wurde schon morgens übers Feuer gesetzt, an Brot und Fleisch fehlte es nicht, der Wein floß in Strömen, und niemand als vielleicht die Wirtin wünschte das Ende dieser Tage herbei.

Die große Familie war mit der Geburt des letzten Kindes Emilie am 7. April 76 wieder gewachsen, und das hieß mehr als nur ein weiteres Paar Strümpfe stopfen. Während die Jüngsten noch hilfsbedürftig genug waren, besuchten die Älteren schon die Schule und mußten in ihren Arbeiten überwacht werden, zu welchem Zwecke die Mutter wiederum ihr eigenes Wissen aufrütteln und vervollständigen mußte.

Dazu kam endlich noch die große Gastfreundschaft des Schlosses, die, auch wenn keine besonderen Umstände gemacht wurden, doch der Hausfrau zur Last fiel. Frau Wedekind meinte zwar: „Es ist dies eine leidige Sache, die ihre argen Schattenseiten hat, aber doch nicht vermieden werden kann, besonders wenn man so wohnt wie wir, wo man die Freunde nur dann zu sehen kriegt, wenn sie extra herreisen.“ Aber sie hatte doch nach echter deutscher Hausfrauenart eine wahre Leidenschaft, Verwandte und Freunde einzuladen. Menschen, die nie mehr scheinen wollten als sie waren, hatte man am liebsten. Auch unangemeldet war Besuch stets willkommen und wurde mit dem kräftigen, herben Gewächs eigenen Weines bewirtet. Die stramme Energie, die Franklin an seiner Mutter rühmt, war diesen Aufgaben gewachsen.

So klein das Städtchen war, hatte es doch ein reges geistiges Leben. Es gab einen gemischten Chor, an dem bald auch Wedekinds Mutter und Schwester teilnahmen, und ein Orchester.* Man liebte literarische Abendunterhaltungen und Theateraufführungen; Schillers „Maria Stuart" und Laubes „Graf Essex" sind dem Dichter noch lange in guter Erinnerung. Im Sommer gab es sogar Feste und Spiele für die Jugend zum Andenken an die Begründung der Eidgenossenschaft und die Vertreibung der ausländischen Tyrannen.

Franklin oder Baby, wie er daheim genannt wurde, besuchte zunächst seit Herbst 72 die Gemeindeknabenschule. Von Frühling 73 bis Ostern 74 ist ein Zeugnisbüchlein erhalten, das ihn zwar aufsteigend in der Platzordnung zeigt — er war zuerst fünfzehnter und zuletzt elfter — aber das wird bei der zweifellos kleinen Kopfzahl nicht weit oben gewesen sein. Seine Noten sind „ziemlich", „meist" oder „teilweise" gut; er ist, anfangs wenigstens, „zu Unordnung und Nachlässigkeit geneigt".

Seine weitere Ausbildung bekam er von Frühling 75—79 auf der Bezirksschule, die den Charakter eines Progymnasiums hatte. Der Vater versuchte hier, seine Knaben in eine höhere Klasse zu schmuggeln, als in welche sie nach den dortigen Vorschriften gehörten. Das scheint ihm aber nur bei seinem Ältesten gelungen zu sein.

Am 1. Mai 79 konnte Franklin das vierklassige obere Gymnasium in Aarau, die Kantonsschule beziehen, wo bereits sein Bruder Armin war. Während der beiden ersten Jahre wohnte er hier bei dem „Pfleger" Professor Rauchenstein, der auch seine Arbeiten zu überwachen hatte. Das Zeugnisheft für „Franklin Wedekind aus San Franzisko" (daß er in Hannover geboren ist, wird nicht erwähnt; seine Mitschüler sehen in ihm nicht den Deutschen, sondern den republikanischen Amerikaner) ist zuerst wenig er-

* Konradin Kreutzer war hier Organist und Musikdirektor gewesen.

freulich. Er ist ein unsicherer, ja im ganzen ein schlechter Schüler. Seine besseren Fächer sind Deutsch, Gesang und Religion. Was die Sprachen betrifft, so geht es nur im Lateinischen leidlich; er hat so viel Interesse daran, daß er bereits Ende 80 von einem Freunde eine lateinische Beantwortung seines Briefes wünscht; aus etwas späterer Zeit ist ein lateinischer Brief* erhalten, und eine Reihe lateinischer Zitate in seinen Notizbüchern. Schlecht ist er im Griechischen, im Französischen wird er allmählich ganz schwach, und in dem freiwilligen Italienischen ist er „ein so schlimmes Beispiel unverbesserlicher Nachlässigkeit und Trägheit", daß sein Lehrer ihn nicht in der Klasse dulden kann und den Ausschluß vom Unterricht veranlaßt. In Mathematik, Geschichte, Erdkunde, Naturwissenschaft leistet er Mittelmäßiges, schwankt aber mehrfach nach der schlechten Seite. Ganz unbrauchbar ist er im Turnen; monatelang schwänzt er die Stunden. Militärischen Unterricht hat er nur mit Unterbrechung gehabt und ist nur kurze Zeit „Kadett" gewesen.

Immer wieder heißt es, er könne bei besserem Fleiße recht gute Leistungen erzielen, er habe viele gute Vorsätze, aber sehr wenig gute Taten, er sei oft zerstreut. Wegen „konstanten Unfleißes" bekommt er zuerst sechs, dann zwölf Stunden Arrest; auch sein Betragen wird oft getadelt. War er nun in die zweite Klasse nur „provisorisch promoviert" und erst im nächsten Vierteljahr „definitiv" aufgenommen, so wurde er Ostern 81 für die dritte Klasse nicht reif.

Professor Rauchenstein schreibt damals dem Vater, seine grenzen-

* Seit 1880 hat er eine große Anzahl der an ihn gerichteten Briefe aufbewahrt und nach den Daten des Einlaufs zusammengestellt. Auch ein Absenderverzeichnis ist angelegt. Für die Beachtung jedes Briefes zeugt die eigenhändige, nicht immer richtige Ergänzung fehlender Daten, ausgelassener Worte und Satzzeichen. An Briefen des Dichters sind eigentlich nur die an Vater, Mutter und Tante Jahn gerichteten erhalten, wenn auch nicht vollständig. Aus späteren Zeiten liegen wichtigere Briefe in Notizbuchentwürfen vor. — Eine Sammlung seiner Briefe ist vorgesehen.

lose Faulheit, Gleichgültigkeit und die jeder gesunden Entwicklung und Disziplinierung im Wege stehende Poetasterei spotte jeder Bemühung; seine Mittel seien erschöpft. In dem Privatzeugnis, das dem Knaben sein erster Erzieher mitgibt, heißt es: „In sittlicher Beziehung gab er der Familie gegenüber nie zu einer Klage Anlaß, sondern erwarb sich durch anständiges Betragen und durch sein offenes und freundliches Wesen unsere Zufriedenheit und Liebe. Dagegen verstand er es noch zu wenig, seine Zeit und die ihm eigenen reichen Gaben so anzuwenden, daß ein sicheres und gründliches Wissen dadurch ermöglicht wurde, während er andererseits nach dem Urteile seiner Lehrer an Reife des Urteils und Verstandes vor seinen Mitschülern sich auszeichnete. An diesem Mangel präzisen Wissens hatte nach meiner Überzeugung seine mehr als gewöhnliche Begabung und Neigung zu poetischer Produktion die meiste Schuld, weil er sich hierin am fleißigsten übte und damit über den mühsamen aber unerläßlichen Schulweg hinwegfliegen zu können hoffte, eine öffentliche Schule aber auf ein bestimmtes Maß von sicheren Kenntnissen halten muß, und die Individualität der Schüler nicht in der Weise berücksichtigen kann, wie es etwa im Privatunterrichte möglich ist."

Dem Vater wurde nahegelegt, Franklin aus der Anstalt wegzunehmen, was er auch tat, während neun Monate später der jüngere Sohn Willi wegen Unfleißes und vieler Vergehen gegen die Disziplinarordnung aus der Bezirksschule in Lenzburg „relegiert" wurde, eine früh selbständige Kraftnatur.

Gerechterweise müssen wir die elterliche Beeinflussung, um nicht zu sagen erbliche Belastung, berücksichtigen, die ganz liberale Gesinnung und die unruhige, abenteuerliche Lebensführung in halbwilden Erdteilen oder in der Ungebundenheit Kaliforniens, die jedenfalls auch wenig mit den europäischen Begriffen von Bürgerlichkeit zu tun hatte. Der unermüdliche Fragemund der Kinder

hatte schon früh ihre reizvollen Erlebnisse herausgelockt, und die mitteilsamen Eltern mochten gerade das für erzieherisch wichtig halten. So wurde denn vor allem die Fantasie genährt, und ein ungewöhnlicher Ideenreichtum faßte Wurzel. Des Vaters passive, grüblerische Geistigkeit, die dem Eigenleben beschaulich zugetan war und nur zeitweis Spuren von Sentimentalität aufzuweisen hatte — er war ihr im Grunde ganz abgeneigt —, sein Sinn, der zwischen kühler Sachlichkeit, ja Geschäftlichkeit und heißem Enthusiasmus schwankte, ergab mit der Mutter flackerndem Hirn, ihrem heftigen Temperament, ihrem reichen Gemüt, ihrem trotz alledem praktischen Lebenssinn, ihrer Emsigkeit und fröhlichen Kraft eine wenig organische, zu unruhiger Lebendigkeit verdichtete Mischung.

Die Eltern gewährten den Kindern eine freie, goldene Jugendzeit. Kein Wunder, wenn die „Schloßjunker" lieber träumend am Bergabhang lagen, über Büchern versonnen saßen, das Gruseln der Gespensterstube empfanden, König spielten mit Schwertern und Lanzen, mit Befreundeten idyllische Ritte auf ihren Eseln über Land machten, seelenfroh auf Lindenbäumen saßen und „Der Vogel auf dem Zaune — zisalidusalibasalideideidei" sangen, als in der Schule hockten; kein Wunder, daß sie dort im Geiste wo anders waren.

Die erste größere Reise zu den Stuttgarter Verwandten gewährte großes Entzücken.

Und doch war auch das Aarauer Leben nicht arm an Reiz. Die Hauptstadt des Aargaus, dreimal so groß wie Lenzburg, liegt etwa zehn Kilometer von Wedekinds väterlichem Schloß entfernt am östlichen Ausläufer des Schweizer Jura. Vom benachbarten Hungerberge, den man über die Aarekettenbrücke erreicht, bietet sich eine Aussicht über Ort und Rebengelände, Schlösser und Flußtal und die Alpenkette vom Glärnisch bis Altels. Höher ragen über dem Städtchen die Wasserfluh und die Gisliflub und locken die Blicke

Die alte Kantonsschule in Aarau

und Schritte weiter nach Seen, Bädern und Ruinen, unter denen die Habsburg, die Wiege des österreichischen Kaiserhauses, die bekannteste ist.

Wedekind hat allerdings recht, wenn er Aarau in einem Schulaufsatz nennt die „Stereotypausgabe einer Provinzstadt, die wegen der Konzentrierung des Lebens in wenigen großen Hauptstädten nicht sonderlich zunehmen konnte." Sie ernährte ein betriebsames Gewerbe und bot eine stattliche Bibliothek und einige Museen. Der Volksschriftsteller Heinrich Zschokke hatte hier gelebt, und mit seinem Tode 1848 hatte das geistige Leben seinen Namen von Klang verloren. Immerhin aber regte es sich von Zeit zu Zeit wieder. Reisende Theatertruppen gaben ihre Vorstellungen, und die kunstsinnige Bürgerschaft spielte 1880, unterstützt vom Gesangverein, die Antigone des Sophokles mit Mendelssohns Musik; auch Haydns Oratorium „Schöpfung" kam in jener Zeit zur Aufführung.

Im Sommer 81 hatte Franklin Wedekind das Versäumte durch Privatunterricht auf Lenzburg nachgeholt. Er sollte nun das angesehene Gymnasium in Solothurn besuchen und war dort auch schon zum Examen angemeldet. Im August aber erkrankte er gefährlich an akuter Rippenfellentzündung und lag bis Mitte September fünf Wochen fest. Im Herbst 81 trat er wieder in die Kantonsschule zu Aarau ein und zwar in die zweite Klasse und nahm Wohnung bei Frau Huber am Zollrain.

Die reichausgestattete Schule hatte in ihrem strengen Regiment doch einen freiheitlichen Zug. Man gönnte den Gymnasiasten verschiedene Vereine, es gab einen Turnverein, eine Argovia und eine Industria. Freilich genügte das den jungen Genossen noch nicht: neben den erlaubten Verbindungen finden wir noch eine Helvetia philosophika, die sich in komische Geheimtuerei hüllte, und den Senatus Poetikus oder Dichterbund. Diesem gehörten außer Frank-

lin an Walter Laue, der spätere Bürgermeister von Köln, der auch ein Bändchen Lyrik drucken ließ, Adolf Vögtlin, der ein namhafter Schweizer Schriftsteller geworden ist, Oskar Schibler, jetzt ein höherer Staatsbeamter und andere. Wedekind sucht neue Mitglieder anzuwerben, wie Moritz Dürr, der bildender Künstler wurde. Man schreibt Tragödien, Prosaerzählungen und eine, wie sich feststellen ließ, von Wedekinds Versen unterschiedene, rührend schwächliche Gymnasiastenlyrik. Eifrig ging man zum Wirtshaus, dessen Besuch zu bestimmten Stunden gestattet war, und pflegte „mit geistanregendem Stoff seinen Gedankenaustausch". Das biologische Interesse war in dem engeren Freundeskreise ausgeprägt, alle Fragen der Sexualität wurden besprochen, dagegen spielte der Sozialismus kaum eine Rolle. Allwöchentlich gab es eine Klassenkneipe nach studentischem Vorbild, man legte sich Biernamen bei — Wedekind hieß Kater — derbkomische Reden wurden gehalten, und bald war Wedekind der anerkannte und bejubelte Festpoet. Liebesabenteuer gab es schon früh; jeder „Stiel" hatte seinen „Besen" oder seine „Flamme", und gern berichtete man „Pikantes" oder tauschte seine sentimentalen Nöte aus. Da spielte die Ladnerin eine Rolle, von welcher Wedekind einem Freunde schrieb: „Was meine Gedichte und Fräulein B. betrifft, der ich dieselben geben soll, so weißt Du ja wohl, was man mit den Perlen nicht zu tun pflegt." Aber es gab auch Holde höherer Art, denen der Freundeskreis Ständchen brachte und Feuerwerk anzündete.

In seinen Herzensangelegenheiten hatte Wedekind starke Hemmungen. Zu mehreren Schönen stand er in Beziehung, aber diese Episoden sind alles andere als glücklich und haben zumeist einen fantastisch-geistigen Zug. Er notiert die Carlosstelle: „Liebe kennt der allein, der ohne Hoffnung liebt." Andererseits bezeugt eine Freundin, die ihn gut kannte, er habe schon früh die Liebe verspottet und mit philosophischer Verachtung angesehen.

Ein Freund fragt, ob er Liebesqualen habe, und fährt dann fort: „doch nein, du bist ja über diesen Schwindel erhaben. Du hast dich aus diesem Erdendunst zum Ätherthron der Wahrheit emporgeschwungen." Theoretisch beschäftigt er sich lebhaft mit der Liebe, über die er „allerdings nicht aus eigener Erfahrung sprechen" kann. Er erkennt verschiedene Arten, als da sind Freundschaft, Geschlechtsliebe, Ehe, Mutterliebe, aber einen Unterschied zwischen der Liebe unter gleichen und derjenigen unter verschiedenen Geschlechtern sieht er nur darin, daß letzterer noch der körperliche Trieb, ein tierisches Element zu Hilfe kommt. Die Platoniker werden abgelehnt. Lieben kann er nur in einem Grade, nämlich im höchsten. „Das mir über alles andere Wertvolle wird von mir geliebt und, obschon sich mehrere Objekte in diese Liebe teilen mögen, so kann ich doch nicht das eine mehr oder minder lieben als das andere." Es gibt nur ein jeweiliges Völligerfülltsein. Allerdings ist das ein Ideal. In einem Briefe an Vögtlin vom August 81 gesteht er: „Ich liebe die brausende, zügellose Leidenschaft, die Tumulte des Herzens über alles, vielleicht gerade darum, weil sie mir am meisten abgehen." Wie man gegen Liebe kämpfen kann, begreift er nicht, da die Liebe doch eigentlich nicht aus dem eigenen Willen entspringt, sondern mehr passiver Natur, eben eine Leidenschaft ist. „Die geliebte Person kann einem doch unmöglich durch einen plötzlichen Entschluß gleichgültig werden." Die meisten Ehen sind unzulänglich und bringen Enttäuschung. Freund Huber nimmt vom Aarauer Gymnasium die Erkenntnis mit zur Universität, daß die Ehe eine staatlich autorisierte Buhlerei ist; er gesteht aber seinem Freunde Wedekind, daß er durch den Besuch eines Hurenhauses von dieser Meinung abgekommen sei und die Ehe achten gelernt habe.

Aus der schwärmerischen Stimmung der Sommerferien 83 entsteht ein Bund mit seiner Kusine Minna v. Greyerz und ihrer Freundin Anny Barte. Sie nennen einander Boreas, Sturmwind,

Zephir (Franklin), ihr Zeichen ist der Regenbogen als „Sinnbild des aus trübseliger Wirklichkeit zum lichten Ätherreiche der Poesie emporschmachtenden Geistes". Sie tauschen im Garten beim Johannisbeereſſen ihre pessimistische Weltanschauung aus und schreiben einander über Philosophie und Literatur. In die letzte Gymnasiastenzeit fällt eine „Tannhäuser-Venus-Episode", die erste ernste Liebesbeziehung. Eine reife Frau ... wurde seine Lehrmeisterin; wir kommen noch darauf zurück. Eine mütterliche Freundin, der er sein Geheimnis gestand, mahnt: gehe nicht der Liebe, aber dem Liebeln aus dem Wege.

Aus früherer Schülerzeit stammt ein „Protokoll", worin er den Versuch macht, das Wesen seiner Bekannten männlichen und weiblichen Geschlechts zu erfassen. Als Titelblatt zeichnet er einen Engel mit Richtschwert und Wage und einen zweiten, der kniend die Posaune der Wahrheit bläst. Zwei Seiten sind „für Herren" bestimmt und zeigen folgende Spalten: Nummer, Name, Eigenart, Gemüt, Verstand, Talente, Lebensweise, Takt, Äußeres, Energie, Gesamtnote, Alter, besondere Bemerkungen. Ein Skizzenblatt mit zeichnerischen Entwürfen stellt die Namenreihe der zu Behandelnden auf. Die „für Damen" kennzeichnenden Eigenschaften sind zum Teil andere und anders gruppierte, nämlich: Figur, Antlitz, Grazie, Gemüt, Verstand, Eigenart, Talent, Takt, Gesamtnote, Alter, besondere Bemerkungen. Beide Verzeichnisse sind nur angelegt, nicht ausgefüllt, es wird sich wohl um eine aus dem Schulunterricht stammende Anregung handeln, die wir also nicht voll für Wedekind in Anspruch nehmen dürfen; jedenfalls aber zeigt sie die Richtung seiner Interessen. — Hier sei noch bemerkt, daß er vielleicht schon als Schüler in ein Album den Spruch der George Sand schreibt: L'amour, c'est la vertu de la femme.

Hoch entwickelt sind die Freundschaftsgefühle, welche stark aus den Briefen der früh getrennten Mitglieder des Dichterbundes

sprechen. Sie fühlen sich einsam im Kreise der andern, das Vereinsleben ekelt sie im Grunde an. Von Franklin schreibt ein Getreuer, er beherrsche in jener Gesellschaft alles, habe niemanden, der ihm opponiere und imponiere, er finde darum keinen Reiz mehr und sehe ihre Hohlheit und ihr Theater. Um so fester schließen diese wenigen sich zusammen. Sie benutzen jede noch so kurze Gelegenheit, sich zu sehen. Sie lieben einander schwärmerisch mit Küssen, Umarmungen und einem Zartgefühl, einer Empfindlichkeit und den Versicherungen ewiger Treue, wie nur Knaben lieben können. Ein Brief Wedekinds an Vögtlin vom Juli 81 beginnt: Nimm meinen innigsten Dank hin für deinen lieben Brief, der mir die alleredelste Freude der Welt bereitet hat, und beschämt zugleich, wie auch gehoben durch deine Großmut trete ich nun vor dich hin, um mir Verzeihung auszuwirken für die beleidigenden Zweifel, die mein stolzes Herz, von wilder Leidenschaft befangen, gegen deine Freundschaft hegte.

Die Freundschaft ist ihnen eine heilige Sache, die gepflegt werden muß um ihres Strebens nach Wahrheit, um der Entwicklung ihres inneren Menschen willen. Gemeinsam ist ihnen der Haß auf die Sklaverei und Kleinigkeitskrämerei der Schule, sowie die Sehnsucht nach Freiheit und Natur. Sie sind leidenschaftliche Kämpfer für die Größe der Begriffe Gott, Liebe, Dasein und neigen im Schwanken zwischen Weltverachtung und Genußfreude zum Pessimismus.

Frühlingserwachenstimmungen begegnen uns immer wieder. Gemeinsam ist ihnen der Drang nach Offenbarung der Seele. Schibler will seine Aarauer Memoiren schreiben als eine große „Konfession à la Goethe", um sich die Skrupeln vom Halse zu wälzen. Huber als erstes Semester in Straßburg genießt das Leben mit allem Raffinement, das ihm eigen ist. „Am Tage den Korpus im Kote, nachts bei der Dirne, aber der Geist auf dem Münster-Dome."

Der ältere Vögtlin verachtet sich selbst. Schibler, der Gymnasiast, möchte „angenehm bummeln, in die tiefsten Tiefen der wollüstigen Melancholie versenkt". Er gerät in Gewissensnöte aus sinnlicher Liebe und verliert seine Selbstachtung, er fühlt sich zerrissen, er ist vor Grübeln und Fühlen unfähig, einen zusammenhängenden Brief zu schreiben. Zwar betet er: „mögen uns gute Götter das blaue Himmelszelt erhalten, um spielend wie Kinder darunter in allen Höhen und Tiefen vergessend glücklich zu sein", aber da fehlt es weit. Wedekind schreibt sein Gedicht „Ein Lebenslauf":

Früh schwand mein Seelenfriede,
Ach, ich genoß zu heiß!
Und ward des Lebens müde,
Ein jugendlicher Greis.

So sah ich die Zeit verfließen.
Was gleitest du jetzt so geschwind?
O könnt ich wieder genießen —
Ich greises Kind!

Dazu schreibt Schibler: „Das greise Kind ist nur durch Gefühle alt geworden, hat sich nicht hineinfinden können. Glücklich ist ja nur der Tor, zufrieden der sich beschränkende Mensch, der denkende nicht mehr, mit der Erkenntnis und Einsicht kam das Unglück auf die Erde." Er flucht der Vernunft, denn die Lösung des Erdenrätsels sei „Nichts". In einer Hymne stellt er den Menschen dar als Zwitterwesen der Schöpfung, halb lebend, halb tot, ein Zufallsgebilde, ein Tier, mehr Tier durch Gott. Gott ist ein Feind der Menschen. „Groß, erhaben, unbegreiflich ist das Weltall, klein und nichtig der Mensch mit seinen Leidenschaften. Und dann der Tod. Was soll mein Streben und Ringen, wenn dies das Endziel ist?" Verzweifelt denkt er an Selbstmord. Im Juli 83 macht der Aarauer Primaner Franz Oberli seinem Leben ein Ende und erschüttert

die Freunde tief. Der dem Bunde näherstehende Moritz Dürr sucht im Winter 85 in den Eisregionen des großen Mythen den Tod.

Unter den Freunden erscheint Wedekind als der Gebende, und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir die Weltanschauung des Kreises großenteils auf seine Urheberschaft oder doch auf seine Vermittlung zurückführen. Sogar die Älteren lassen sich von ihm beherrschen, zeigen eine rührende Anhänglichkeit, umwerben ihn, empfinden seine Neigung als beglückend, sie ersehnen seine Briefe, diese von „jugendlichem Übermut sprudelnden geistvollen Blätter", sie suchen immer wieder mit ihm zusammenzutreffen und sei es auch nur für Stunden. Er ist ihr Beichtvater, ihr Kritiker, er gibt Anregungen, zündende Gedanken, er schickt ihnen Bücher. Sogar in Versen wird „seine starke Seele, ihr kühner Geistesflug über das Gemeine hinweg" besungen.

Daß Wedekind früh für Philosophie interessiert war,* geht schon daraus hervor, daß sein Mitschüler Sutermeister, mit dem Zunamen Hegel, das eigentliche Haupt des philosophischen Vereines, ihm im Februar 82 offiziell mitteilte, er sei „im Hinblick auf seine lebendigen Interessen für philosophische Forschung und freundschaftliche Gesinnung gegenüber den Mitgliedern des Bundes . . . zum amicus Helvetiae philosophicae ernannt". Man wußte von Wedekinds Neigungen in Schülerkreisen.

Welches sind nun die Grundzüge seiner damaligen Lebensanschauung?**

Der Haupttrieb des Menschen ist der Egoismus. Es gibt keine andere Ursache für unser Tun und Lassen. Sobald unserm Handeln

* Der Vater stellte den linkischen, schwammigen, gebeugten Knaben gern vor mit den Worten: Das ist der Denker.

** Ich beziehe mich auf Briefe an Vögtlin, einen Schulaufsatz, Gedichte und Bemerkungen in den Notizbüchern.

eine Vergeltung hier oder im Jenseits in Aussicht steht, verliert sie ihren moralischen Wert. Aber auch wenn das nicht der Fall ist, liegt in dem Bewußtsein einer nützlichen Handlung eine Belohnung, die wir wohl zu berechnen und zu schätzen wissen. Wem das Gewissen nicht solche Belohnung gewähren kann, wer nicht den inneren Genuß von einer Wohltat hat, der verübt auch keine. Selbst diejenige Tat, die nur um ihrer selbst willen geschieht, trägt ihre Vergeltung in sich und hat deshalb keinen moralischen Wert, auch sie ist nur als ein Ausfluß des dem Menschen eingepflanzten Egoismus zu betrachten. Und selbst da, wo eine schöne Tat aus Mitleid geschieht, wie etwa eine Rettung, ist sie Egoismus, denn wenn der Mensch ein Leid spürt, so ist sein erster Gedanke, dasselbe zu beseitigen, weil er sich selbst liebt. So beseitigen die Retter ihr Mitlied, denn es wüchse sonst mit jedem Augenblick. Von vornherein entspringt die Geschlechts- und Freundesliebe nur dem Egoismus, denn wir können nur solchen Menschen, die uns nichts angehen, uneigennützig wohltätig sein, wäre nicht das Gewissen. Wedekind gibt zu, daß der Egoismus die Stütze der menschlichen Gesellschaft und die Quelle aller schönen Taten sei, aber das hält ihn ursprünglich nicht ab, den Menschen wegen seiner Eigenliebe zu verachten.

Diese Anschauung wandelt sich bald. Wedekind selber fühlt, eigentlich könne doch der Mensch nichts dafür, daß er egoistisch sei; und Vögtlin unterstreicht gerade dies: Wedekind habe den Egoismus bis in die Tiefen erklärt, wo wir keinen Egoismus mehr haben. Der Mensch kenne keine andere Liebe, als die zu sich selbst, aber er sei doch nicht schuldig daran. Egoismus sei nun kein Vorwurf mehr. Er müsse den Begriff deshalb einschränken. Wedekind habe damit seinen eigenen Pessimismus verdammt.

Wedekind hört auf, die Menschen zu verachten, und bürdet die Schuld Gott und dem Dasein auf. Deswegen bleibt doch die

Grundrichtung seiner Weltanschauung pessimistisch. Das Wort aus Goethes Faust gibt seiner Stimmung Ausdruck: Alles was entsteht, ist wert, daß es zugrunde geht. Und daneben notiert er den epigonisch dünnen Spruch von Georg Ebers: Alles Entstandene kam mit seinem Todesurteil auf die Welt; und aus der antiken Literatur „felix qui poterit mundum contemnere"; und Horazens „pulvis et umbra sumus", Richtigkeitserklärungen, die schon fast mit der christlichen wetteifern. Tiefste Resignation spricht aus der Notiz „Glücklich, wer nie glücklich gewesen ist", und aus dem Briefe an Vögtlin vom August 81: „Meines Erachtens kann nur ein Pessimist wahrhaft glücklich sein, da er doch alle Hoffnung und alles ängstliche Langen und Bangen verlernt hat."

Je tiefer er die Welt verachtet, um so mehr erhebt er sich in seiner Menschenliebe; selbst den Auswurf der Menschheit nimmt er in Schutz. Keinen Menschen kann man schlechthin als Sünder bezeichnen, denn alle guten Eigenschaften zeugen nur von einem kultivierten und infolgedessen vornehmeren und klügeren Egoismus. Je höher der Mensch steht, desto edler sind seine Vergnügungen; oder gibt es einen befriedigenderen, göttlicheren Genuß als den, seinem Nächsten alles Gute zu tun?

Ausführlich schreibt er an Vögtlin im September 81: „Immerhin wirst du aber sagen, daß auf diese Weise jede Moral umgestoßen sei. Ich aber behaupte das Gegenteil: Der Mensch kommt mit mancherlei Gaben auf die Welt. Schon bei kleinen Kindern bemerkt man, daß das eine gern, das andere ungern gibt, daß das eine barmherzig, das andere gefühllos ist. Niemand macht den Kindern daraus einen Vorwurf oder ein Verdienst. Man sucht ihnen höchstens dies abzugewöhnen, jenes beizubringen. In vielen Fällen bleibt aber auch die Erfüllung dieser Pflicht aus, und die Anlagen entwickeln sich ungestört. Bis jetzt sind die Kinder noch

unverantwortlich. Bald treten sie aber als Glieder der Menschengesellschaft ins Leben hinaus und da heißt es gleich: der ist gut, jener schlecht; der freigebig, jener geizig. — Die Schlechten und Geizigen werden zu Egoisten qualifiziert, und der Haß und Fluch der Welt lastet auf ihnen. Fragen wir nun, welche glücklicher sind, die Gehaßten oder die Geliebten? Ich denke doch, die Letzteren genießen ein schöneres Dasein. — — Unwürdige Menschheit, wo bleibt dein Verstand? Einen Blindgeborenen bemitleidest du seines körperlichen Gebrechens wegen und den Geizhals verdammst du wegen eines geistigen! Ist das deine Barmherzigkeit, deine Nächstenliebe? — Jene Unglücklichen scheltet ihr Egoisten! — Seid ihr besser als sie, ihr Heiligen unter den Menschen? — Laßt euch den Schafspelz ausklopfen, und überall kommen die gleichen egoistischen Wölfe heraus!! Nun wage mir noch einer, einen Stein zu werfen auf seinen armen Bruder, der unvollkommener als er auf die Welt gekommen ist, ich will ihm heimzünden."

Der Materialismus war ihm nicht unbekannt. Zu seiner Bibliothek gehörte schon früh das Buch von Fr. Tiedemann und Jac. Moleschott: „Die Physiologie der Nahrungsmittel. Ein Handbuch der Diätetik", Darmstadt 1850. Er äußert einmal die Meinung, daß im anatomischen Bau des Gehirns das Wesen des Menschen notwendig beschlossen liege. Aber das ist auch schon beinah alles. Von eigentlichen Einflüssen kann man nicht reden. Eher steht ihm die Anschauung Börnes nahe: „Geist und Materie unterschied ich nie; der Geist war mir eine unsichtbare Materie, die Materie ein unsichtbarer Geist." Er verficht sogar die Anschauung, daß auch die Tiere Vernunft haben. In einem Briefe an Anny Barte vom November 83 und Februar 84 schreibt er, es sei zwar nicht wahrscheinlich, daß sie über Sein oder Nichtsein nachsinnen, „obschon es ja durchaus nicht unmöglich wäre. Daß gewisse Tiere ebenfalls Religion haben, werden Sie mir wohl

nicht abstreiten wollen. Denken Sie nur an den Hund. Was Gott dem Menschen, ist der Mensch dem Hunde. Dieser läßt sich von ihm schlagen, mißhandeln, liebkosen und hängt dabei immer mit gleicher Ehrfurcht, gleicher Liebe, unwandelbarer Treue an seinem Herrn." —

Zu der Frage nach dem Ursprung dieser Anschauungen verweise ich zunächst auf die ausdrückliche Erklärung des Dichters, er sei auf seine Philosophie gekommen durch den Begriff „Opferfreudigkeit", der ihm eben unwahr erschien. Nach dieser Richtung weist auch der Brief vom August 81, in welchem der Siebzehnjährige schreibt: „Nun höre, auf welche Weise ich aus einem Christen ein ungläubiger Skeptiker wurde. Es sind nun bald zehn Jahre her, als ich in Hannover einst auf der Straße einen Mann sah, der im Vorübergehen einen halben Franken in einen am Hause stehenden Opferstock warf, währenddem neben mir jemand zu seinem Begleiter sagte, indem er auf den braven Geber zeigte: Der will auch ein Geschäft mit unserm Herrgott machen. Diese Worte habe ich nie vergessen, und sie führten mich später im Verein mit vielen anderen Motiven auf die Überzeugung, daß der Mensch nichts tue ohne angemessene Belohnung, daß er keine andere Liebe kennt, als Egoismus." Nur auf Grund seiner ganz besonderen Disposition konnte er natürlich aus diesem Erlebnis die Anregung zu seiner Egoismustheorie empfangen und alles Handeln unter solchem Gesichtswinkel sehen. Vögtlin schreibt*, daß man aus den Gesprächen mit dem Schüler Wedekind den Eindruck gewann, er habe dieses Steckenpferd selber geschirrt und gesattelt.

Zweifellos spielen aber auch fremde Anschauungen hinein, für die er eben empfänglich war, ganz besonders in diesem Stadium seines Lebens. Daß die Philosophie des Pessimismus zu einer Zeit, wo sie in Blüte stand, im Elternhaus erwähnt wurde, steht außer

* An mich am 27. August 1919.

Zweifel; es ist aber nicht nur eine Übertreibung, sondern es ist auch falsch, wenn man sagt, die Eltern hätten fast von nichts anderem gesprochen. Nur ganz vereinzelt einmal erwähnen die Briefe den Pessimismus, aber flüchtig und aus äußeren Veranlassungen. So schreibt die Mutter, sie habe dem Pessimismus „gehuldigt", fügt aber hinzu: „ich gestehe offen, daß ich es beinahe ganz vergessen hatte. Ich hatte nur noch die Erinnerung, daß er mir einmal unglaublich gut getan hat, es ist aber seit der Zeit so manches über mich ergangen, daß ich nicht mehr wüßte, warum und weshalb." Beim Lesen eines gleich zu nennenden Buches „rekapituliert" sie und „freut sich von neuem der Schönheit und Wahrheit dieser Philosophie". Groß kann also ihr Einfluß auf die Mutter, und durch die Mutter auf den Sohn nicht gewesen sein.

Die Schule schon hat mehr getan. Der Unterricht berücksichtigte eingehend die geistigen Strömungen der Geschichte, und was da die Anschauungen der Antike bedeuteten, in deren Kultur, Literatur und Philosophie Wedekind sich auch in Briefen an Freunde beschlagen erweist, ist leicht aus der Fülle von Zitaten zu erkennen, die er in seinen Notizbüchern festhält. Gerade vom Egoismus schreibt er einmal: „Ich weiß zwar sehr wohl, daß diese Anschauung schon im Altertum aufgetaucht ist, ich bin aber trotzdem nicht im Stande, mich von ihr zu trennen, wie auch noch niemand im Stande war, sie mir zu widerlegen." Das beweist zugleich, wie stark er sich mit dem Empfangenen auseinandersetzt.

Im besonderen wurde aber der Pessimismus, die philosophische Moderichtung der Zeit, vertreten von seinem Lehrer Professor Uphues, welcher bis Herbst 81 in Aarau unterrichtete. Er stand in Briefverkehr mit Eduard von Hartmann und betätigte sich schriftstellerisch in Erkenntnistheorie und Logik. Am 6. November 80 hatte Wedekind ein Gedicht geschrieben mit dem Titel „Eduard

von Hartmann", welches er ein Jahr später mit anderen Versen zusammen an die Zeitschrift „Erholungsstunden"* sandte. Dieses Gedicht kannte auch Professor Uphues; der Schüler mochte es ihm als Zustimmung zu seinen Ausführungen im Unterricht gezeigt haben, und Uphues machte Wedekinds Tante Olga Plümacher darauf aufmerksam.

Olga Plümacher, die „philosophische Tante", war für die Bildung seiner weltanschaulichen Begriffe von Wichtigkeit. Sie war eine Jugendfreundin seiner Mutter und hatte mit dieser die Schulen in Riesbach besucht; — der Name „Tante" war gerade wie „Onkel" für alle älteren Freunde des Hauses gang und gäbe. Die Plümacher wurde dem jungen Franklin eine liebend zugetane Beraterin. Sie war ein ganz vorurteilsfreier Mensch, ein philosophisch geschulter Kopf und eine lebhaft und fein empfindende Kunstfreundin. Franklin und Frau Plümacher verkehrten in seinen Entwicklungsjahren oft persönlich miteinander und standen in regem Briefwechsel, seit ihm die ersten Gedanken kamen über Sein und Schein.

Seit 1874 hatte sie sich mit Eduard von Hartmann beschäftigt, und in der Einsamkeit einer Farm im Cumberlandgebirge von Tennessee war ihr erstes Buch entstanden: „Zwei Individualitäten der Schopenhauerschen Schule" Wien 1881, welches Ph. Mainländer und Lazar B. Hellenbach behandelte. Ihre schriftstellerische Tätigkeit war damals sehr stark, denn noch in demselben Jahre kam in Berlin das Buch heraus „Der Kampf ums Unbewußte", das 1890 seine zweite Auflage erlebte. Sie bezog sich hier ausschließlich auf das Hartmannsche Fundamentalprinzip des all-

* In Glockenthal bei Thun. Der Redakteur lobte es sehr und versprach, es baldigst zu drucken — es ist wohl das erste Werk des Dichters gewesen, das veröffentlicht wurde — und schreibt ihm dazu: „Gott, wie sieht's schon so düster in diesem jungen Herzen aus! Warum das? . . . Nur nicht zu tief in die Philosophie des Pessimismus! Ich bitte Sie. Sie haben Lebensmut, lichten, fröhlichsten Lebensmut nötig, sonst zerschellen Sie an den Klippen jener dunkeln Lehre."

einen unbewußten Geiſtes. Ihrem jungen Freunde und Schüler ſchenkte ſie zu ſeinem ſiebzehnten Geburtstage, alſo im Sommer 81, Max Schneidewins gerade erſchienene „Lichtſtrahlen aus Eduard von Hartmanns ſämtlichen Werken". Im Juni 84 überreichte ſie ihm mit Widmung ihr dreihundertfünfundfünfzig Seiten ſtarkes, ſoeben gedrucktes Buch „Der Peſſimismus in Vergangenheit und Gegenwart. Geſchichtliches und Kritiſches", an dem ſie ſeit 1881 geſchrieben hatte. Und Franklin las das Werk, „von ihrem erhabenen peſſimiſtiſchen Geiſte beſeelt und inſpiriert", empfand allerdings dabei oft eine tiefe Gedrücktheit. Sie hatte auch perſönliche Fühlung mit Hartmann, ſtand mit ihm in Briefwechſel und beſuchte ihn auch in Lichterfelde. Hartmann ſchätzte ſeine begeiſterte Prophetin hoch, er gab ihr den Rat, Vorträge über die Entwickelung der neueren Philoſophie zu halten. E. Bahnſen hat ſich mit ihr kritiſch auseinandergeſetzt. In Wedekinds Beſitz befindet ſich auch ein Buch des von ihr bewunderten peſſimiſtiſchen Schriftſtellers und Dichters Hieronymus Lorm „Natur und Geiſt im Verhältnis zu den Kulturepochen" Wien 1884 mit der Einſchrift „Franklin Wedekind, Weihnachten 1884".

Olga Plümacher hält den Peſſimismus für die Triebfeder zur Entwickelung, ſie ſieht in ihm das ſtarke idealiſtiſche Prinzip und macht darauf aufmerkſam, welchen Anteil der Weltſchmerz z. B. an den Fauſtdichtungen Goethes, Lenaus, Grabbes, an der Poeſie Byrons, Heines, Leopardis hat. Den peſſimiſtiſchen Lyriker Lorm ſtellt ſie beſonders hoch. Der bedeutendſte Vertreter der peſſimiſtiſchen Philoſophie iſt ihr Hartmann. Er zeigt die „höchſte Form der philoſophiſchen Erkenntnis auf der vom bewußten Geiſte in der Gegenwart erreichten Stufe". Ihre Schriften bedeuten im weſentlichen eine Verteidigung und Rechtfertigung ſeiner Lehre.

Wedekinds Anſchauungen ſtimmen mit denen Hartmanns nur teilweis überein. Hartmann betont die kalte, klare Unerbittlichkeit

des Denkens, dem gegenüber das Gefühlsurteil „stets in der Illusion des Triebes befangen" bleibt. So wird die Welt „bewußtvernünftiger, aber nicht glücklicher; im Gegenteil". Die Unzulänglichkeit und Schwäche der Kreatur ist der erste pessimistische Einheitsbegriff. Der Egoismus ist mit der Individuation als unausbleibliche Folge gesetzt. Aber von Wedekinds Anschauungen über den Egoismus ist hier weiter keine Spur zu finden. Der Begriff „egoistische Liebe" ist für Hartmann ein „eigentlich schiefer". Es gibt eine rein physisch-tierische Liebe, deren bloßem Naturalismus eine Liebe von ethisch verklärter Beschaffenheit gegenübersteht. In der Liebe steckt zwar ein individualistisch-egoistischer Trieb zum Besitz, aber höher stehen die auf ihrem Grunde erwachsenen sittlich formierten Verhältnisse, die uns ihren furchtbar ernsten Charakter offenbaren. Hartmann sagt in seinen „Gesammelten Studien und Aufsätzen" geradezu: „Wer nie die Sehnsucht der Selbstvernichtung in die geliebte Person hinein gekannt hat, der kennt die Liebe nicht." Der Pessimismus wird bei ihm wesentlich zu einem Motiv für den Verzicht auf den Egoismus. Der geschlechtlichen Liebe an sich gesteht er einen hohen Wert zu. „Auch dem Pessimismus ist die Liebe die Krone des Lebens, soweit das Individuum in natürlicher, aber vollbewußter Hingabe an das Leben und seine direkten und indirekten Zwecke sich in sich selbst zum Selbstgenuß zusammenfaßt." Den Zustand höchster und vollkommen positiver Befriedigung bietet der Wissenschafts- und der Kunstgenuß, besonders bei produktiven Naturen. Hier ist die Möglichkeit des Überwiegens der Lust über die Unlust gegeben. Die optimistische Seite seiner Lehre liegt in dem Verlangen der rückhaltlosen Hingabe des Individuums an den Weltprozeß um seines Erlösungszweckes willen. „Die Erkenntnis von der Unmöglichkeit der Erlangung positiver Lust schafft den nötigen Raum, daß die Forderungen der sittlichen Betätigung rücksichtslos erfüllt werden können;

wie die Menschen leben, als ob es gar keinen Tod gäbe, bloß darum, weil sie überzeugt sind, daß jede Bemühung ihm zu entfliehen, schlechthin nutzlos wäre, so werden sie auch praktisch so leben, als ob es kein Leid gäbe, sobald nur erst der Pessimismus in ihnen die Überzeugung geweckt hat, daß das Leid, abgesehen von der Form seiner Erscheinung, ebenso unentrinnbar ist, wie der Tod."

Wir haben auf Grund der wenigen Ähnlichkeiten und vielen Unterschiede zwischen beiden kaum anzunehmen, daß Wedekind sich mit Hartmanns Werken selbst beschäftigt hat. Die Kenntnis seiner Philosophie geht auf die Auswahl der „Lichtstrahlen" zurück, welche Lesespuren zeigen, und auf Olga Plümacher, die ihn im besonderen mit Hartmannschen Ideen anregte und überhaupt Fachausdrücke und logische Unterscheidungen lehrte. Wedekind hat dann diese teils unmittelbar aufgenommen, teils selbständig verarbeitet. Seine Egoismustheorie, die zu Hartmann in Widerspruch steht, hat die Plümacher vergeblich zu widerlegen versucht. Auch das Egoismuskapitel in ihrem Buche beirrte Wedekind nicht. Die Mutter schreibt ihm im August 84: „Ganz besonders gefiel mir das Kapitel über den Egoismus. Hast du es genau durchgelesen? Wir sprachen so oft über diesen Gegenstand, und ich konnte dir niemals die Stange halten. Olga gibt mir nun mit ihrem Buch ein mächtiges Hilfsmittel, und wenn du heim kommst, so werd ich dich schwarz auf weiß widerlegen. Also rüste dich."

Hieronymus Lorm hatte noch weniger Einfluß. Sein Buch, das ihm die Tante geschenkt hatte, „Natur und Geist im Verhältnis zu den Kulturepochen"* predigt den Pessimismus und den grundlosen Optimismus. Wedekind hat das Buch studiert, wie Bleistiftbemerkungen und ein von seiner Hand geschnittenes Lesezeichen, eine weibliche Gestalt von erotischem Reiz der Linien,

* Großenteils eine Wiederholung seines 76 erschienenen Werkes: „Der Naturgenuß. Eine Philosophie der Jahreszeiten".

verraten. Eingehender hat er sich mit Lorms Gedichten befaßt. Im November 83 schreibt er an Anny Barte: „In seinen Gedichten voll Poesie, aber auch voll Philosophie, findet sich trotz seines Unglücks dennoch durchaus nichts von dem wilden Entrüstungspessimismus eines Byron. Doch auch Geibels leichter Salonweltschmerz liegt ihm fern. Man sieht seine Seele kämpfen, und wenn auch voller Mäßigung, dennoch unerschrocken mit der Weltordnung rechten. Dabei sieht der Poet frei und offen der letzten Konsequenz seiner Ansicht ins Antlitz. Das Glück in der Ruhe des Nichtseins bildet den Grundgedanken all seiner mannigfaltigen Lieder, die den erschütterndsten Eindruck beim Leser zurücklassen." Bewundernd, menschlich gerührt, aber doch fremd steht Wedekind Lorms verzichtendem, begehrungslosem Anschauen der Dinge gegenüber, der beruhigenden Betrachtung aus dem Gesichtspunkte der Ewigkeit, die da ist Befreiung, Erlösung, Heiterkeit.*

Endlich kämen noch die beiden von der Plümacher behandelten Philosophen Mainländer und Hellenbach in Betracht, denen sie aber sehr kritisch, ja zum Teil ablehnend gegenübersteht. Bei Mainländer finden wir die von Wedekind geäußerte Ansicht, daß kein anderes als ein egoistisches Handeln möglich sei. „Das Individuum ist souverän, ist und soll nichts sein als raffinierter Egoist." Weniger ausgeprägt tritt dies bei dem Individualismus Hellenbachs hervor. Beide haben mannigfache Berührung mit dem Materialismus, besonders Hellenbach in seiner Naturphilosophie, in welcher der gelegentlich auch von Wedekind gebrauchte Satz steht, das Ich sei Produkt der Gehirnmaterie. Beide sprechen von einem idealen Zukunftsstaat. Wedekind ist von Mainländer schon damals

* Weniger hoch schätzt er seine Novellensammlung „Beim Kamin" ein, „die ein getreues Abbild heutiger sozialer Verhältnisse gibt und in der Form vollendet und glänzend ist. Aber der Stoff selbst trägt die Schuld in sich, daß die Mehrzahl der Erzählungen das Gefühl untilgbarer Unzufriedenheit in mir zurückließ."

weit entfernt, der in seinem Pessimismus die größtmögliche Schwächung der Lebensenergie, die baldige Zermürbung der Kraft wünscht und die Virginität, die Keuschheit fordert, um rascher zum Ziel des Nichtseins zu kommen. Hellenbach stellt soziale Reformtheorien auf, von denen Wedekind wohl besonders diejenigen interessierten, welche sich auf staatliche Kindererziehung bezogen, auf Erleichterung des Eingehens und der Lösung von Ehen, wodurch dann die Liebesheiraten sich erheblich mehren würden, was wiederum der physiologischen und intellektuellen Veredelung der Gattung zugute komme. Wie gesagt, es ist möglich, daß Wedekind hier bereits Berührung fand mit Gedankengängen, die ihm später geläufig wurden.

Das Ideal einer freien Liebe war übrigens damals durch die sozialistische Lehre verbreitet. Aber auch an Platos Verfechtung der freien Liebe, etwa in seiner „Republik", muß erinnert werden. Wir wissen, daß andere Werke des Philosophen, das „Symposion", zu der Lieblingslektüre des Schülers gehörten.

Der Pessimismus hat Wedekind nie so beherrscht, daß er ihm Richtschnur seiner Lebensanschauung gewesen wäre, im Gegenteil finden wir gelegentlich eine starke Auflehnung gegen seine Einseitigkeit, eine — wie Hartmann es nennen würde — frivole Schwankung zum Lebensgenuß. Im Juni 81 heißt es in einem Briefe an Vögtlin in Hinsicht auf das „Felix und Galathea" zugrunde liegende Schäferleben: „Du siehst, daß ich von meinem Pessimismus soweit geheilt bin und wieder die schöneren Seiten des Lebens zu finden weiß." (Im nächsten Brief ist er aber wieder Pessimist.) Ein Freund erwartet von ihm, daß er ausruhe und das Leben genieße, „wie das mit Recht dein Ideal zu sein scheint". Und er selber schreibt im Januar 84, er genieße Poesie und Jugend und Jugendpoesie und sei dabei heiter und glücklich. Ein Schulaufsatz preist die Mittel gegen Pessimismus und Weltschmerz.

„Von allen Seiten lachen dem Menschen Lust und Freude, Vergnügung und Ausgelassenheit entgegen. Er greife zu, denn die Zeit ist kostbar, er genieße, solange er zu genießen hat, und lasse sich nicht stören." Doch dann fährt er fort: „Aber er kann einmal auf den Grund kommen, wo die Vergnügungen ein Ende nehmen, oder er wenigstens Überdruß daran findet. Jetzt stehen Melancholie, Weltschmerz und andere ähnliche Übel vor der Türe. Hüte er sich davor, ihnen zu öffnen. Ich weiß ihm ein unfehlbares Präservativ gegen solche Eindringlinge. Mit allen Kräften werfe er sich nun auf eine geistige oder körperliche Arbeit. Wie er vorher mit Leib und Seele der Lust gehörte, so widme er sich jetzt einer Beschäftigung, die ihn erfrischt und an der er zugleich seine Freude hat." Arbeit schaffe Selbstgefühl und Freiheit. — Dies ist Erlebnis. Wir wissen schon von Genossen seiner Jugendzeit, daß Wedekind sich zeitweise der intensivsten Arbeit ergab, freilich eben der, die ihm Freude machte.

Hierher gehört noch das Diesseitsbekenntnis seines damaligen Lieblingsschriftstellers Heine, welches er in einem Notizbuch festhält: „Le pain est le droit divin de l'homme. Wir kämpfen nicht für die Menschenrechte des Volkes, sondern für die Gottesrechte des Menschen. Hierin und noch in manchem anderen unterscheiden wir uns von den Helden der Revolution. Wir wollen keine Sansculotten, keine frugalen Bürger und wohlfeilen Präsidenten. Wir stiften eine Demokratie gleichherrlicher, gleichheiliger, gleichbeseeligter Götter. Ihr verlangt enthaltsame Sitten, einfache Trachten, ungewürzte Genüsse. Wir hingegen verlangen Nektar und Ambrosia, Purpurmäntel, kostbare Wohlgerüche, Wollust und Pracht, lachenden Nymphentanz, Musik und Komödien."

Über die religiösen Anschauungen der Schulzeit können wir uns kurz fassen. Das starke Interesse, das Wedekind schon damals für alle religiösen Fragen hatte, zeigt sich in den auffallend sorg-

samen Notizen aus den Unterrichtsstunden, die übrigens von ganz unorthodoxem freiheitlichem Geiste sind und neben dem Reingeschichtlichen besonders die Ethik und Philosophie betonen. So wird etwa die Entwickelung des Gottesbegriffes außerhalb alles Dogmatischen gegeben. Tante Plümacher schenkt ihm im September 85 Alois Emanuel Biedermanns „Christliche Dogmatik, Zürich 1869". Die Bibel ist ihm keine göttliche Offenbarung. Er notiert sich das Pauluswort: „Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig." Unter seinen ältesten Büchern befindet sich Ernest Renans „Das Leben Jesu"; kulturgeschichtlich wichtige Stellen, welche natürliche Erklärungen geben und die Legendenbildung behandeln, sind angemerkt. Christen sind alle die jungen Freunde nicht mehr. Keiner hat einen Jenseitsglauben, was natürlich auch mit ihrer philosophischen Einstellung zusammenhängt. In einem Schulaufsatz aus der zweiten Klasse heißt es: „Wer sein Leben hinbringt im Wechsel von freudiger Arbeit und Genuß, der wird nicht mehr fragen, wie und wo ein Paradies, eine Seligkeit zu finden sei", — das durften die Kantonsschüler schreiben, ein Zeugnis für den Geist des Unterrichts. Schon 1881 nennt Wedekind sich einen Atheisten. Er zweifelt auch am göttlichen Ursprung von Gewissen und Gefühl, da sie bei verschiedenen Völkern, bei verschiedenen Menschen zu verschiedenen Zeiten so ganz verschieden sind. Er leitet sie aus der Erziehung und dem Umgang mit Menschen überhaupt ab. Nachdem er in seinem Plutarch gelesen hatte von Osiris, dem befruchtenden Prinzip und seinem Kult, schreibt er an Schibler: Aedes Osiris. Utinam crescat! Besonders gefällt ihm bei Plutarch die Geschichte, welche berichtet, daß zu Alexandrien während einer Hungersnot ein Weib mit aufgelöstem Haar und begeisterten Mienen durch die öden Straßen eilte, in der einen Hand einen Eimer Wasser, in der andern eine brennende Fackel, um, wie sie erklärte, mit dem Wasser das Feuer der Hölle zu löschen, und

mit der Fackel den Himmel in Brand zu stecken, auf daß die Menschen fürderhin nicht mehr aus Furcht vor Strafe das Böse ließen und in Hoffnung auf Belohnung Gutes übten, sondern der Tugend lebten aus reiner Liebe zu ihr, und das Böse um seiner selbst willen verabscheuten. Wedekind freut sich, daß auch Lessing in seiner „Erziehung des Menschengeschlechtes" sich zu dieser Anschauung bekennt.

Er äußert die seltsame Ansicht, man könne Kinder ganz gut ohne Religion erziehen. Der Vater solle seinen Kindern eigentlich das höchste Wesen sein. Mit der Versicherung, daß es sich um seinen heiligen Ernst handle, schreibt er folgendes Vaterunser dieses Kultus nieder: „Lieber Papa, der du bist auf deinem Studierzimmer! Geheiliget werde dein Name! Dein Segen komme über uns! Dein Wille geschehe in unsern Gedanken und Werken! Gib uns heute unser tägliches Brot und vergib uns unsere Schuld! Bewahre uns vor Versuchung und erlöse uns von dem Bösen! Denn dein ist . . . Amen!" — Im April 84 dichtet er dann das erotische „Neue Vaterunser", von dem im nächsten Kapitel die Rede sein wird.

Seit 83 gehört zu seiner Bibliothek ein Reclamheft „Lichtstrahlen aus dem Talmud"*. Allerlei Spruchweisheit und Ethik findet sich hier zustimmend oder zweifelnd angemerkt. Die Verbindung mit dem Pessimismus besonders Hartmanns war gegeben durch die Talmudstelle: Lange Zeit disputierten zwei Schulen über den Wert des Lebens. Die eine behauptete: Dasein ist besser als Nichtsein; die andere: Nichtsein wäre besser als Dasein. Schließlich kamen sie darin überein: Nichtsein ist besser als Dasein. Nun aber der Mensch geschaffen ist, befleißige er sich guter Werke.

Für einen Schüler sah Wedekind in seinem jugendlich flaumigen Vollbart und dem finster grübelnden Gesichte, welchem die

* Herausgegeben von dem Stuttgarter Rabbiner J. Stern.

an den Wurzeln verwachsenen, vom Klemmer verdeckten „Schicksalsbrauen" den charakteristischen Zug gaben, seltsam genug aus. Seit der Pubertät entwickelte er sich zu einer kräftigen, straffen Erscheinung. Mit dem Lernen ging es jetzt etwas besser vorwärts. Zwar folgte nach seiner Wiederaufnahme in die zweite Klasse auf einen guten Ansatz schon bald ein Abflauen; er versagte in Französisch, Mathematik und vor allem in der Chemie. Es gab wieder Mahnungen: „Ohne Fleiß und Energie", „Hat bedeutend nachgelassen", „Scheint sich nicht mehr aufraffen zu wollen", „Wußte, als er an die Repetition kommen sollte, nicht einmal, was durchgenommen war, behauptete dann aber, er sei sonst vorbereitet gewesen". Es setzte auch Karzerstrafen für manche Eselei; aber damit fand er sich leicht ab, wie ein Gedicht vom Dezember 83 verrät:

Uns schmerzt ja nicht die Kürze zweier Stunden.
Wer hat für solches Leid nicht Trost gefunden?
Man kauft sich Brot und eine Flasche Wein;
Die hält man unterm Mantel wohl verborgen
Und frohen Muts, das Herze ohne Sorgen
Tritt in den öden Karzer man hinein.
Das Zimmer still, die Wände leer und kahl.
Doch kann das einen jungen Geist beengen?
Beim frohen Schmaus und unter Trinkgesängen
Entwickelt sich das schönste Bacchanal.
Genossen zaubert uns die Fantasie
Wohl in die gelben schwarzbeklexten Bänke.
Rings um mich her im Kreise sitzen sie,
Und kreuzfidel, lautjubelnd, wie noch nie
Vertilgen wir das funkelnde Getränke — —

Und eh noch die Besinnung wiederkehrt,
Vernimmt man schon der Sünderglocke Schellen;

Die Schlüssel rasseln, und dem Herrn Pedellen
Zahlt man mit Freuden, was sein Herz begehrt.

In der vorletzten Klasse heißt es noch zu Ostern in der entsetzlichen Sprache jener Zeit: „Provisorisch promoviert, mit Protest im Französisch. Die Maturität ist zweifelhaft." Doch wurde er dann in der obersten Klasse „definitiv mit Mahnung im Allgemeinen".

Als Wahlfach nimmt er in den beiden letzten Schuljahren Hebräisch; daß ihn die Sprache interessiert, geht hervor aus der häufigen Verwendung hebräischer Buchstaben in seinen Notizbüchern und Manuskripten, aber weit hat er es darin nicht gebracht. Er bedient sich nicht der rabbinischen Schreibschrift, sondern der samaritanischen Druckschrift, und auch dieser nur buchstabenweis, um seine Handschrift für andere unleserlich zu machen. Ein Beispiel dafür aus der Literaturgeschichte ist Heinrich v. Kleists Epigramm „Die Susannen"*. Im Lateinischen ist er gut, auch privatim beschäftigt er sich mit römischer Literatur. Aber seine besten Fächer sind Deutsch und Geschichte; im Deutschen hat er jetzt fast durchweg die Note 1, während er früher die Note 2, auch wohl 3 und 3—4 hatte. Sein Lehrer war in den letzten Schuljahren der damals erst siebenundzwanzigjährige, in Aarau geborene Adolf Frey, der spätere Züricher Literarhistoriker.

Was seine Literaturkenntnisse betrifft, so ist der Umkreis der ihm bekannt gewordenen Dichter groß; er ist allerdings nicht nur durch die Schule vermittelt. Von den antiken Schriftstellern und den Klassikern der neueren Zeit kennt er alles Wichtigere, hat aber auch entlegenere Werke gelesen. Stark benutzt ist eine Ausgabe**

* Nach Aussage des sachverständigen Dr. Lion Feuchtwanger ist Wedekinds hebräische Schrift so naiv und fehlerhaft, daß sie nicht immer mit Sicherheit gedeutet werden kann.

** Herisau 1835.

der Gedichte Goethes, des „alten Heiden und Universalmenschen"; ein Inhaltsverzeichnis dazu hat er selbst geschrieben. Zu seinen jüngeren Lieblingsschriftstellern gehören Wieland, Bürger, Jean Paul, Büchner, welchen schon sein Vater besonders hoch stellte*, und Heine, den der Sohn am meisten verehrte und dessen Kopf er auch mehrfach gezeichnet hat. Er kennt Werke von Heinse, Hebel, Grillparzer, Grabbe**, Immermann, Börne, Lenau, Platen, Laube, Scheffel, Lorm, Storm, Anderssen, Ebers, Wolff, Baumbach, Poe aber zweifellos noch weit mehr als diese ausdrücklich Genannten.

Für das Theater ist Wedekind natürlich von Haus aus besonders interessiert. Der Vater schickt ihm von Reisen Briefe über Aufführungen und Bühneneinrichtungen, und wie oft wird erst die Mutter vom Theater gesprochen haben! Am 1. Februar 84 führen die Kantonsschüler zu einer Abendunterhaltung den Schwank „Nette Mieter" auf, in welchem Wedekind mit gutem Erfolge die Rolle des Vermieters spielt.*** Das Jahr vorher spielte man auf der Kneipe aus Goethes Faust die Auerbachs Kellerszene unter Franklins Regie mit Franklin als Mephisto.

Zeuge der Beschäftigung mit Kunsttheorie sind vierundzwanzig

* Neben ihm schätzte er vor allem Freiligrath und Herwegh.

** Ich nahm immer an, daß Wedekind Grabbe kannte; Wedekind hat mir aber des öfteren versichert, daß er ihn nie gelesen habe, und ich habe das dann öffentlich wiederholt. Aus seinen Briefen geht nun unzweideutig hervor, daß nicht nur seine Freunde und Olga Plümacher, sondern auch er selbst Werke von Grabbe kannten; er war ihm ein typischer Weltschmerzler, ein literarisches Kuriosum.

*** Konrektor Dr. Ernst Zschokke in Aarau teilt mit, daß es sich um das erste derartige Unternehmen des Gymnasiums handelte. Über das Stück schreibt Georg Schaumberg: Einaktiger Schwank für zwei Herrenrollen, erschienen in der von Eduard Bloch herausgegebenen „Dilettantenbühne". Als Verfasser zeichnet C. Braun, offenbar Pseudonym eines der vielen Stückefabrikanten für diese Firma.

Thesen, die an den Laokoon anknüpfen und die Grenzen von Malerei, Bildhauerkunst und Poesie zu bestimmen suchen. Sieben Aufsatzhefte aus den letzten drei Schuljahren sind erhalten. Unter den üblichen Gymnasiastenarbeiten fallen einige auf durch persönliche Art und Stil, so eine Sophisterei über Schillers Tellmonolog, zwei Aufsätze in Versen, nämlich eine Charakteristik der Heldin und ein Epilog des Thoas zu Goethes Iphigenie. Die Aufsätze der letzten Klasse sind von auffallender Prägung. Zu dem Thema „Warum wollen die meisten Menschen lieber schlecht als dumm erscheinen?" führt er aus, wie hoch der Geist über die Dummheit erhaben ist, daß sich zwar geistige Beschränktheit und gewissenhafte Redlichkeit gern zusammenfinden, während der freie Verstand lieber seine eigenen gefahrvollen Wege geht, daß es aber verschiedene Maßstäbe für Recht und Unrecht gibt. Die Schlußbehauptung, „lieber ein großer Sünder, als ein simpler Dummkopf" wird mit einem Wallensteinzitat erhärtet. In dem Aufsatz über die Hamletfrage „Behandelt jedermann nach seinem Verdienst, und wer ist vor Schlägen sicher?" entschuldigt er den Arbeiter, der sich für jedes Vergnügen doppelten Anstrengungen unterziehen muß, wenn er die karge Gerechtigkeit, mit der ihm des Glückes Gaben zugemessen werden, auch in der Beurteilung seiner Mitmenschen gelten läßt, zieht aber vom Leder gegen die, die schwelgend in Glück und Überfluß meinen, weil sie keine Schläge bekommen, hätten sie auch keine verdient, die hartherzigen Pharisäer und Schriftgelehrten, jene vornehmen Frömmler, die als Erbpächter der himmlischen Glückseligkeit mit ihrem Herrgott im engsten Geschäftsverkehr stehen und mit kalter Richtermiene dem vor ihnen stehenden Mitmenschen einen Fußtritt geben, daß er jählings hinabstürze zur ewigen Verdammnis.

Die charakteristischste Schularbeit Wedekinds liegt vor in den 83 geschriebenen „Betrachtungen des Spießbürgers vor der neuen

Kantonsschule in Aarau. — A. D. 1908" mit dem Motto: Wat ik mir dafor kofe! „Wir stehen gewöhnlich als Fremdlinge in unserer Gegenwart, wie der Dilettant vor einem großen Wandgemälde, das er aus zu geringer Entfernung vergebens zu genießen sucht. Treten Sie nur einige Schritte zurück, mein Herr, und Sie werden den ganzen gewaltigen Eindruck des Bildes in einem Blick empfinden können. Und du, unbefriedigtes Menschenkind, laß Jahre vorüberziehen! Dann wirst du staunen über die wundersame Veränderung desjenigen, das du als schon Geschehenes für nicht mehr veränderlich gehalten hast. Verklärt ... wie der Phönix aus seiner Asche steigt alsdann die Vergangenheit aus deiner Erinnerung empor, ein kleines Drama, dessen Helden du bald als Komiker, bald als Tragiker, immer aber mit gleicher Zufriedenheit spielte st. Denn währenddem der heilige Nimbus entschwundenen Glückes den Freuden deines zurückgelegten Lebens eine zarte Weihe verleiht, hat sich der Unannehmlichkeit und Herbheit desselben ein gemütlicher Humor bemächtigt, und du selbst, Schauspieler und Zuschauer zugleich, findest des selbstgefälligen Bewunderns und Klatschens kein Ende." Ein Vierteljahrhundert nach seiner Schulzeit betritt er Aarau wieder und sucht vor allem das Kantonsschulgebäude zu finden. „Da stand es vor mir in seinem grauen abgeschossenen Gewande, das kokette Cerevisköppchen auf dem Haupte. Aber fremde Gestalten blickten mir aus den Fenstern entgegen. Oder sollten die intelligenten Gesichter meiner ehemaligen Herren Professoren sich dermaßen verändert haben?" Es ist inzwischen ein Greisenasyl geworden. Vor einem imposanten Prachtbau mit sandsteinerner Fassade trifft er einen Aarauer Spießer. Er erkennt ihn als einen Klassenkameraden. „Nun fiel mir mit einem Male alles ein: sein Name, sein ehemaliges Aussehen und sein Charakter, welch letzterer allerdings nicht eben nach meinem Geschmack war, denn er verband mit einem trockenen Gemüte ein recht enges Herz

— beides Eigenschaften, die mir noch an keinem Menschen gefallen haben. Ich fiel ihm deshalb auch nicht ohne weiteres um den Hals und küßte ihn ab — bewahre Gott! Er hätte es übel nehmen können, — sondern ich trat, mich verbeugend, zu ihm, lüftete den Hut und fragte nach dem Prachtbau: ‚Mein Herr,‘ antwortete der Gefragte, nachdem er das Gewicht seines Körpers auf zwei Beine und einen Regenschirm gleichmäßig verteilt hatte, ‚dies ist unser neues Kantonsschulgebäude . . .‘“ Er nannte zuerst die Unkosten, wobei er nicht vergaß, seine Beteiligung daran zu erwähnen, er benörgelte den Lehrplan, verwarf die alten Sprachen, man wisse genug, wenn man alle Tage einige Zeitungen durchblättere, er klagte über die Beschränkung der praktischen Fächer. — Wedekind läßt seiner Satire freiesten Lauf: „Die Chemie zum Beispiel wurde auf eine Weise beschränkt, die der heutigen Geltung dieser Wissenschaft im Leben vollständig zuwider ist. Wir genossen unserer Zeit noch wöchentlich zwei bis drei Stunden Chemie und lernten dabei ein zolldickes Buch, welches unzählig viele Formeln enthielt, Seite für Seite auswendig. Unser Lehrer, ein grundgelehrter Chemiker, wußte noch mehr solcher Formeln auswendig, eine länger als die andere, die er nie vergaß, an passender Stelle anzuführen. Wer damals die Kantonsschule verließ, der war ein gemachter Mann, konnte Apotheker, Färber oder Stiefelwichsefabrikant werden und sein eigenes Brot essen. Aber die Welt wird immer unpraktischer. Statt Chemie betreibt man heutzutage Philosophie. Da frag ich Sie nur wieder, was nützt das? — Wir sind ohne Logik und Ästhetik alt geworden; warum können es unsere Kinder nicht auch? Wer lesen, schreiben und rechnen kann, und das übrige auswendig weiß —, zu was braucht denn der logisch zu denken? Das Denken ist nur für diejenigen, die nichts gelernt haben, und denen hilft es gewöhnlich auch nicht. — Und dann erst die Ästhetik, die Lehre vom Schönen! Meiner Ansicht nach merken die Menschen

früh genug, was schön ist; man braucht sie nicht noch darauf zu führen. Denn die Schönheit kostet immer Geld, das ist eine alte Wahrheit, hat man es nun auf schöne Kleider, schöne Bilder oder schöne Mädchen abgesehen. Ich betrachte dies alles als Allotria, worauf ein rechter Mann mit Verachtung herunterblickt. Aber heutzutage wird die Jugend eben systematisch verdorben: dort hinter dem Schulhaus ist die Turnhalle angebaut. Darinnen schlagen sich die jungen Leute mit lebensgefährlichen Waffen auf die Köpfe. Auf jenem eingefriedigten Platz neben der Turnhalle reiten sie auf Militärpferden spazieren. Hier oben, vornheraus, im ersten Stock singen sie zärtliche Liebeslieder; und in dem Lokal darunter da wird, denken Sie's, im Winter wöchentlich zweimal Tanzstunde abgehalten.

Aber das ist noch nicht alles. Dort oben zwischen den Fenstern des dritten Stockes sehen Sie in Medaillonform die Porträts unserer großen Dichter. Unter anderen finden Sie dort Schiller, Goethe, Herder — dann — nun, wie heißt er doch? — — daß mir der Name nicht einfallen will! — Er hat die Geschichte von den drei Ringen geschrieben, die in unserem Lesebuch stand. — Le — Le — jetzt liegt er mir auf der Zunge. — Lessing! Richtig! so nannte sich der große Mann. Er soll übrigens ganz bedeutendes in der Aufklärung geleistet haben. — Aber kennen Sie jenen Jüngling dort mit den großen dunkeln Träumeraugen im bartlosen Gesicht? Erkennen Sie ihn, den Wolf im Schafspelz, der in seinen Schriften nur darum schönes Gefühl geäußert haben soll, um die niedrigsten Gemeinheiten daneben beim Publikum einschmuggeln zu können; der alles Bestehende begeiferte oder zu Boden trat, Charakter und Religion eines Menschen für schlechte Gewohnheiten hielt und den Genuß zum Zweck seines Daseins machte. Bis zu meinem achtzehnten Jahre erlaubte mir meine Mutter nicht, Heines Schriften zu lesen, und später war ich selber gescheit genug, um solche

schmutzigen Bücher zu meiden. — — Aber mit dieses Menschen Bild läßt die Aargauische Regierung die neue Kantonsschule dekorieren. Ich protestierte sofort, als ich die Absicht erfuhr, und beantragte, man möge einem großen Gelehrten, wie dem berühmten Liebig oder dem Amerikaner Edison den Platz überlassen. Aber was half's?! Man antwortete mir, jene beiden seien Fachmänner, währenddem Heine für das Volk im Dienste der Aufklärung geschrieben habe. Auch sei er der größte Dichter des neunzehnten Jahrhunderts, wogegen ich leider nichts einzuwenden wußte.

Aber dieser Mann hat besonders auf die Jugend einen tiefgreifenden zerrüttenden Einfluß gehabt. Schon zu meiner Zeit hatten wir in der Kantonsschule Klassengenossen, die ihn wie einen Gott verehrten. Sie begannen auch bald, wie ihr Vorbild sie lehrte, schön zu fühlen und sogenannte Gedichte zu machen. Saß man dann mit solch einem Poetaster beim Bier, so wußte derselbe immer eine Gelegenheit zu finden, um beiläufig ein oder mehrere Stücke seiner toll gewordenen Prosa im pathetischen Tone vorzutragen und verbitterte uns auf diese Weise oft das beste Getränke. Ja, das sind trübe Erinnerungen! — Aber allerdings fehlten in unserer Gesellschaft auch bessere Elemente nicht, mit denen man sich in vernünftiger Weise über neue Erfindungen, Handelsangelegenheiten usw. unterhalten konnte. Ich erinnere mich noch eines Freundes, der ein wunderbares Rechentalent und ein enormes Gedächtnis besaß, dieses aber auch nur für Zahlen; Gedichte und derartigen Unsinn wußte er glücklicherweise nicht im Kopfe zu behalten. Aber er hat es auch weit gebracht und ist eine bedeutende Persönlichkeit geworden. Er fungiert nämlich gegenwärtig als Buchhalter in einem Bankgeschäft. — Sie lächeln, mein Herr? — Ich bitte Sie, die Stelle bringt ihm jährlich fünftausend Franken. Was braucht er mehr, um glücklich zu sein? — Da nähm es mich denn doch wunder, was aus den Apollopriestern unserer

Klasse geworden ist! Die irren indessen wohl irgendwo in der Welt umher, empfinden ohne sich zu wehren, denken ohne zu handeln, und dichten insgeheim vielleicht gar auf Bestellung . . .'

Hier unterbrach ich meinen redseligen Gesellschafter mit den Worten: ‚Entschuldigen Sie, mein Herr; darf ich mich vielleicht nach Ihrer Beschäftigung erkundigen?'

‚Ich bin', versetzte Jener, ‚Sparkassenverwalter und handle nebenbei mit Steinkohlen, Ihnen zu dienen. Sollten Sie einmal im Zweifel sein, wo Ihr Geld am besten aufgehoben wäre, so bringen Sie es nur zu uns, wir stehen Ihnen gut dafür. Oder sollten Sie augenblicklich nicht wissen, wo Geld hernehmen, kommen Sie zu uns — und Sie erhalten, soviel Sie bedürfen, zu fünf und zu sechs Prozent, natürlich nur gegen Sicherheit . . .'

‚Und ich, mein Herr,' fiel ich ihm plötzlich in die Rede, ‚ich bin Ihr alter Schulkamerad, meines Zeichens einigermaßen Apollopriester, und dichte auf Bestellung für zwei Franks den halben Bogen. Sollten Sie einst in Verlegenheit sein wegen eines Hochzeits-, Geburtstags-, Tauf- oder Totengedichtes, so wenden Sie sich nur an mich. Ich fertige es Ihnen prompt und billig aus, sogar auf Rechnung. Sie haben bei mir unumschränkten Kredit, selbst ohne Sicherheit.' —

Mein Begleiter wollte etwas antworten, aber der Schreck hatte ihm die Zunge gelähmt. Ich nahm den günstigen Moment wahr und entfernte mich. Als ich, um die nächste Straßenecke biegend, zurückblickte, stand mein alter Klassenkamerad immer noch regungslos vor der neuen Kantonsschule."

Adolf Frey zeigte in der Bewertung solcher erstaunlichen Aufsätze Respekt vor dem Talent seines Schülers, und auch der meisten übrigen Lehrer hatte sich die Erkenntnis seiner — trotz verschiedener Mängel — ungewöhnlichen Begabung bemächtigt. Wedekind riß im letzten Jahr alle Kraft zusammen und so bestand er denn

im Frühling 84, wenn auch keineswegs gut, seine Abgangsprüfung. Die Noten sind in deutscher Sprache und Literatur sehr gut, in Geschichte gut, ungenügend in Mathematik, Chemie und Hebräisch, sonst genügend.

Im Elternhause waren inzwischen große Veränderungen eingetreten. Die Gegensätze zwischen Vater und Mutter hatten sich allmählich verschärft.* Die Mutter schreibt am Ende ihres Tagebuches: „Innerlich entstanden Wirren und Kämpfe, die, wie ich jetzt zu wissen glaube, hauptsächlich dadurch entstanden, daß der Unterschied in Alter, Erziehung und Bildung zwischen meinem Gatten und mir ein gar zu großer war. Trotz meiner kurzen ersten Ehe war ich ein noch ganz unfertiges, ungeklärtes Wesen, das nur den einen leidenschaftlichen Wunsch hatte, den Vater meiner Kinder glücklich zu machen und ihm durch äußerste Pflichterfüllung meine Dankbarkeit zu beweisen. Leider gelang mir das nicht, und als dann mit Jahren mehrere Kinder kamen, wandte sich mein Herz, — all mein Fühlen und Denken diesen lieben Wesen zu. Sie wuchsen heran, und mit ihnen und durch sie wurde auch meine innere Erziehung vollendet." Die Tragödie zweier Menschen, die jeder für sich ein prachtvoller Charakter sind, die nach Hinwegräumung großer Widerstände endlich zueinander gelangen, die mit fast den gleichen Worten jeder in seinem Tagebuche sich das heilige Gelübde selbstloser Liebe und ewiger Dankbarkeit geben und dennoch in der Ehe zu spät erkennen müssen, daß sie nicht füreinander geschaffen sind. Mit dem besten Willen kann keiner an seinem Selbst etwas ändern, keiner dem Andern Zugeständnisse machen

* Es müssen diese Dinge erwähnt werden, um das Wesen des Dichters zu erklären, der selber einmal, als es zu einem Konflikt zwischen der Mutter und dem jüngsten Sohne gekommen war, dieser in seiner Art übertreibend schrieb: Ist es zu verwundern, wenn ein Mensch, aus dem haarsträubendsten unmenschlichsten Zusammenleben hervorgegangen, nicht in die alltäglichen Normen paßt?!

und nachgeben, und da sie sich trotz mancher Bemühungen auch nicht trennen können, schleppen sie ihre Ketten bis ans Ende. Der alte Wedekind, der in fast ängstlicher Sorge für das Ganze des Hauses und in unendlicher Liebe zu Frau und Kindern diesen den Boden geschaffen hatte für ein in die Weite strebendes großes Leben, zeigte trotz seines Herzens voller Treue und Echtheit doch ein herbes, linkisches, verbissenes Wesen. Er führte im buon retiro sein Einsiedlerdasein. Er bewohnte einen Stock für sich und stampfte nur, zum Zeichen, daß er Wünsche hatte, mit dem Fuß auf den Boden; ein unheimlicher Geist. Die Kinder, besonders Emilie, schleichen wohl einmal zu ihm hinauf und suchen Brücken zu schlagen, aber vergeblich; immer wieder entstehen von beiden Seiten Spannungen und Entladungen. Das gesellige Leben im Schloß spielte sich von der Person des Vaters völlig geschieden ab; in Hof und Garten gab es wohl einmal eine Berührung auf Augenblicke, nie in den Gemächern. Die Mutter, deren „Force" es war, „durch eine Überlegenheit zu stupifizieren, die keine ist", konnte höchst schroff im Ton sein und mit Dienstboten und Arbeitern scharf zanken; ihr ererbter Demokratismus blieb oft genug Theorie. Ihre im übrigen praktische und aktive Natur, welche die vielseitigen künstlerischen Talente wenig betätigen konnte und die gute hannoversche Gesellschaft schmerzlich entbehrte, ergab sich ganz den Kindern, das Herz stand ihnen offen, sie hatte für ihre Freuden und Leiden das feinste Verständnis und bot ihnen unermüdlich tatkräftige Hilfe, auf nichts mehr bedacht, als daß sie sich zu freien und ganzen Menschen entwickeln möchten.

Armin, der seine Reifeprüfung sehr gut und leicht bestanden hatte, studierte in Göttingen Medizin, Franklin war zum Juristen bestimmt, und es kostete Kämpfe, bis ihm ein Übergangssemester mit Studium der Germanistik und Unterricht in bildender Kunst gestattet wurde.

Drittes Kapitel

Schülerpoesien

Wenn Wedekind über seine ersten Dichtversuche sprach, so geschah das nur unter vier Augen und nach langem Drängen. Er äußerte sich bescheiden und verlegen. Auf die Frage, was denn davon erhalten sei, antwortete er, seine Lyrik sei großenteils Jugendwerk, und das Beste davon sei ja gedruckt; wenn man sich nach dem Schlechteren erkundigte, wich er aus. Zur Veröffentlichung hat er von den frühen Gedichten meines Wissens außer dem Kinderepos „Hänseken" nur eines hervorgezogen, nämlich den Bänkelsang „Sankta Simplizitas" vom 3. Juli 83, welcher Beziehung hat zum Stoffkreis von Frühlingserwachen.* So waren denn seine Freunde einigermaßen überrascht, als sie so viele Werke aus der Frühzeit fanden. Zwar hatte er das Material weder zeitlich noch nach Gattungen oder sonstigen Gesichtspunkten geordnet, es fehlte auch manches, aber offensichtlich hatte er doch von früh auf mit Andacht gesammelt und bewahrt.

Als der noch nicht Vierzehnjährige die „Ode an den Behälter meiner Manuskripte" schrieb, einen ausgedienten Steinbaukasten, da hatte er schon Liebesgeheimnisse, Gedanken und Gedichte auf dem Papier, die den Schrein „groß und herrlich" machten, ihn „im Lichte philosophischen Glanzes" erstrahlen ließen. Dieser Baukasten enthält die ältesten Dichtungen, ein längeres Dramenbruchstück, Fragmente von Versepen und erzählender Prosa, Balladen und viele Gedichte. Niedergeschrieben sind diese Werke auf einer handvoll Zettel, bunt und verschiedenförmig, wie die Gelegenheit

* Erstmalig gedruckt in einem Sammelkatalog verschiedener Verleger zu Weihnachten, etwa im Jahre 1910.

sie bot, Briefbogen und Wische, die man unter der Schulbank einander zusteckt, und in Notizbüchern, einem kleinen braunen mit dem Titel „Agenda pro Franklin Wedekind" und drei selbstgeschnittenen und -gehefteten Büchlein, in welchen sich außer Poesien zahlreiche Bemerkungen aus dem Unterricht befinden. Die Handschrift ist ungleich, vereinzelt lateinisch, im übrigen wie immer deutsch, teils sorgsam, teils mit kaum leserlicher Flüchtigkeit, kreuz und quer hingeworfen. Die Schriftzüge sind in diesem Entwicklungsalter so verschieden, daß man hie und da in Zweifel gerät über den Verfasser, besonders auch, weil hier mehrere Gedichte von Mitschülern mit und ohne Namenszug aufbewahrt sind.

Von den ältesten Notizbüchern unterscheidet sich schon wesentlich ein Heft in Kleinoktav, das außen die Bezeichnung „Franklin Wedekind 1882" und innen den Titel „Memorabilia 1882—83" trägt. Es enthält die in Kapitel II erwähnten, seiner Weltanschauung naheliegenden aphoristischen Zitate aus der deutschen und lateinischen Literatur. Den größten Raum aber nehmen Dichtungen ein, Entwürfe von Prosaerzählungen und sechsunddreißig Gedichte; auch Versschemata stehen einmal dazwischen. Unter den Gedichten befinden sich anerkennende und ablehnende Bleistiftbemerkungen einer fremden, aber jedenfalls nahestehenden Hand, wahrscheinlich seiner poetisch tätigen Tante Jahn. Das späteste eingetragene Datum ist der 18. Mai 83. Darunter schreibt dann noch Freund Schibler: Rauch und Bier und Bier und Rauch ist das Leben doch nur auch! 29. Dezember 83 nach geisterhaftem Chorgesang. Weit in die Lüfte nach Osten, wo wir zusammen kosten.

Eine große Anzahl Jugendgedichte sind auf Einzelblätter geschrieben, Kanzleibogen, Schulheftseiten und Fetzen. Sie finden sich zusammen mit lyrischen, epischen, dramatischen und kritischen Arbeiten auch der späteren Jahre in zwei breiten, in Paris gekauften Mappen aus gepreßter Pappe. Wieder liegen Verse von Schul-

genossen und einer dilettierenden Bekannten daneben, und da so oft Datierung und Unterschrift fehlen, so ist weder die Reihenfolge noch die Verfasserschaft immer einwandfrei festzustellen. Manche Gedichte sind doppelt und dreifach, auch in verschiedenen Fassungen erhalten. Übrigens finden sich auch Gedichte auf der Rückseite von anderen Manuskripten, und mehrere sogar in den Briefordnern.

Früh schon gibt er Auswahlen und Gruppierungen seiner Verse. Zwanzig Gedichte stehen in einem blauen Quartschreibheft, das innen bezeichnet ist: „Gedichte von Franklin Wedekind aus den Jahren 1877 bis . . . Schloß Lenzburg 1881", sie sind verfaßt zwischen Juli 77 und Februar 81.

Weihnachten 82 hat er ein sogenanntes Poesiealbum zur Einschrift Befreundeter angelegt, das aber in der Hauptsache nur Zeichnungen von ihm selber und einige Verse enthält. Die Daten reichen bis in den Juli 89.

Wichtiger ist das Schulschreibheft mit der Aufschrift „Poesie. Winter 1882—83" mit vierzehn Gedichten, in welchem aber hinten und vorn mehrere Seiten fehlen und einige aus der Mitte herausgeschnitten sind. Hier wie in der folgenden Sammlung finden wir wieder die kritischen Bleistiftbemerkungen unter den Gedichten.

Für zweiundzwanzig erotische Gedichte, die zwischen Frühling 81 und Winter 83 auf 84 liegen und zu denen er später noch zwei weitere zum Thema passende geheftet hat, wählte er den Titel „Stunden der Andacht" nach Heinrich Zschokkes vielgelesenem christlichen Erbauungsbuch.

Teilweis fällt noch in unsere Zeit eine Sammlung, auf deren Außenseite steht 1883—84 und die nach kurzen Widmungsversen unter der Überschrift „Lebensfreuden" neunundzwanzig Gedichte vom Sommer 82 bis Oktober 84 bringt.

Wir besprechen von diesen Schülerpoesien zunächst die drama-

tischen Arbeiten, von denen drei vorliegen. Es ist aber anzunehmen, daß einige verloren gegangen sind, denn schon Freund Walter Laue aus dem Dichterbund spricht von „unseren Dramen", und Wedekinds dramatische Begabung war bekannt, man bestellte bei ihm, dem offiziellen Festpoeten der Schule, ein Stück für die Muluskneipe.

Das älteste dramatische Werk ist nicht ganz fertig geworden. Es ist in zwei Schulheften niedergeschrieben; beide haben ein Etikett mit der Aufschrift Dr. W., am oberen Rande des zweiten steht außerdem Franklin W. Das innere, eigentliche Titelblatt heißt:

Eine Szene aus dem Orient
von Dr. F. Wedekind

Personen: Jekuv, ein junger reicher Türke
Kandeb, Beduihnenhäuptling und dessen Bruder Arbosan
Minera, dem Türken seine Braut, Beduinentochter
Ibrahim, Kartel, } Sklaven Beduine Türke
Bianka, Braut des Beduinen
3 Beduinen, Arzt, Fagmet Kammerjungfer.
Ort der Handlung in der Gegend von Suez.
in (6) 8 Akten.

Die Handschrift ist so leichtflüchtig, daß man sie kaum wiedererkennt, und die Orthographie so hanebüchen, daß ich eine Zeitlang zweifelte, ob überhaupt das Werk von Wedekind stamme.* Stil, Handlung, Charaktere lassen keine sicheren Schlüsse zu. Aber im zweiten Akt ist ein Gedicht eingeflochten, das in Wedekinds erster Gedichtsammlung steht, und das er als sein frühestes bezeichnet. Ferner: in einem seiner ältesten Notizbücher, auf einer Seite, die das Datum 30. April 77 trägt, nennt er sich Dr. Franklin Wede-

* Noch 1887 nennt er die Rechtschreibung eine der schwächsten seiner schwachen Seiten.

kind. So handelt es sich denn wohl um ein Werk aus der Lenzburger Bezirksschulzeit. Die Form mischt Vers und Prosa. Aus den anfänglich geplanten sechs Akten sind während des Schreibens acht geworden, und auch damit wäre er vielleicht noch nicht ausgekommen.

Es handelt sich um einen Liebesstreit zwischen dem reichen jungen Türken Jekuv und einem Beduinenhäuptling, dem Bösewicht Kandeb. Der Türke mordet das Weib, flieht, wird von Kandeb gefangen, flieht wieder, wird durch gefälschte Briefe in eine Öde gelockt, von dem Beduinen zum Zweikampf gezwungen und verwundet. Die nächste Szene sei hier als Probe angeführt:

IV. Akt.

(In Jekuvs Zimmer. Jekuv sitzt im Hintergrund mit verbundenem Bein)

Jekuv: Herr des Himmels, wie brennt die Wunde.

Arzt (im Hereintreten, hinter ihm der Diener mit einem Etui): Guten morgem, wie war die Nacht?

Jekuv: Schrecklich, schrecklich!

Arzt: Hoffentlich wird das bald vorüber sein, jetzt nur noch einen Schmerz überwinden.

Jekuv: Gern, gern, wenn ich nur endlich mal von den vermaledeiten Höllenqualen befreit würde.

Arzt: Soll gleich geschehn (nimmt ein Flaschen und hällt es Jekuv unter die Nase, worauf der entschlummert, nimmt dann ein Messer aus dem Etui und schneidet ein Stück Fleisch aus der Wunde, was er dem Publikum zeigt). Wahrhaftig seht, 's ist noch die Kugel drin, da glaub ichs wohl, daß das so schmerzen konnt. (Verbindet die Wunde wieder. Jekuv erwacht.)

Jekuv: Es ist überstanden, Was bin ich schuldig?

Arzt: Nichts, gar nichts

Jekuv: Hier ist etwas für euere Müh (giebt ihm 's Portmanai)

Arzt: Danke bestens (will gehen)

Jekuv: Noch eine Bitte.

Arzt: Zu dienen.

Jekuv: Wenn euch Nimera begegnet, sagt ihr nichts von der ganzen Katastrophe.

Arzt: Natührlich, Adieu (geht ab).

Nimera: Guten Tag, mein lieber wie geht es dir, doch du bist so blaß, so verstört und was muß ich sehen, Blut? Sehe ich in das Gesicht Jekuvs, oder in das Antlitz eines, der vom Gewissen geplagt ist.

Jekuv: Sei nur ruhig Kind, du sollst alles bei Zeiten erfahren (es klopft) Herein. (Sklave tritt herein)

Sklave: Hier ist ein Brief vom Sultan, gnädiger Herr.

Jekuv (öffnet den Brief und liest) Welch ein Glück!

Nimera: Warum glück?

Jekuv liest den Brief

Nimera: Wahrhaftig vom Sultan Soliman, Was, du bist Pascha von zwei Roßschweifen und bist zu einem Gastmahl heute Nacht um zwei Uhr eingeladen?

Jekuv: So ist es (zum Diener) Hier ist die Antwort, und ich wüste Meinen Dank kaum Auszudrücken.

Sklave: lebt wohl Pascha (geht ab).

(Vorhang fällt).

Der Beduine in Sorgen, daß Jekuv vielleicht doch noch lebt, zettelt nun einen Giftmord an, in Gewissensqualen und Ängsten erschießt er seinen Bruder, der ihn aus der Gewalt des Bösen befreien wollte, sowie einen Sänger, den er sich, wie weiland Saul, zur Beruhigung hatte kommen lassen. Bei einem festlichen Mahle wächst seine Erregung, trotzdem ihm sein Diener die Nachricht von Jekuvs Tode brachte. Jekuv tritt herein, nimmt den Beduinen im Auftrage des Sultans zum Kriegsgefangenen, schenkt ihm jedoch

großmütig die Freiheit und lädt ihn zur Hochzeit. Der Erzböse-wicht macht aber einen Mordanfall auf Jekuvs Braut, wird ins Gefängnis geführt, wo ihm der Teufel Freiheit und Macht an-bietet, wenn er ihm dafür seine Seele lassen will. Mit den auf-steigenden Bedenken des Beduinen bricht das Drama ab.

Dieses Werk ist wohl kaum wie Hebbels dramatischer Erstling „Mirandola" als unfreiwillige Komik, doch noch weniger als Parodie anzusprechen. Für eine Parodie ist die Unmittelbarkeit der Handlung, des Ausdrucks und Austauschs der Meinungen, sowie die Verkürzung der Zeit allzu naiv-ungeschickt und steht die durch keinerlei Bedenken getrübte abendländische Behandlung morgenländischer Vorgänge dem abenteuerfreudigen Dreizehnjähri-gen allzu gut zu Gesicht. Somit ist Primitivität vorherrschend. Jedoch scheint sich in dem Nebeneinander pathetisch-theatralischer Übertreibung mit ihrer wilden Schießerei und Stecherei, und platter Nüchternheit mit ihrer barocken Logik, sowie im Einzelausdruck bereits der Ironiker zu regen, der sich schon bald stärker betätigt.

Aus der frühesten Aarauer Zeit, etwa 1879—80, stammt die nur wenige Seiten lange Szene zwischen zwei Liebenden, die über-schrieben ist: „Die Verzweifelten", ein Schauerdrama, ein ausge-sprochener Bierulk, und im September 1882 schreibt er „Das Gast-mahl bei Sokrates, ein Schauspiel für die gebildete Welt, aus dem Griechischen übersetzt", das Sokrates, seine Frau Xanthippe und seine Schüler Platon, Alkibiades, Xenophon und Alkestes vorführt. Die im Rhythmus wechselnden, gereimten Szenen dieser Travestie geben Belauschungen, Anzüglichkeiten, Verwechslungen, paradoxe Sprüche und alkoholische Weisheit. Zum Schluß fordert Sokrates seine Frau auf, die er für den als Weib verkleideten Alkestes ansieht, die Gewänder auszuziehen und das Possenspiel zu beenden, aber Platon zieht den Vorhang zu, damit dem Publikum der Anblick erspart bleibe.

Wahrscheinlich handelt es sich hier um das schon erwähnte Stück für die Muluskneipe des Jahrgangs vor ihm, ein Stück, von dem der Auftraggeber meinte, es müsse tragisch sein und sentimental fidel, dazu pikant, und es müsse klassische Gestalten profanieren. Jedenfalls ist es für die Kneipkorona seiner Mitschüler geschrieben und hat auch wohl seinen Zweck erfüllt.

Irgendein spezifisch dramatischer Zug tritt an diesen ältesten Arbeiten nicht hervor, höchstens rechtfertigen in dem letzten Werke ein paar lustige Einfälle oberflächlich den Formtrieb. Doch kann wohl als charakteristisch bezeichnet werden, daß die Fantasie in allen drei Stücken die Hauptgestalterin ist, daß die Realität gern ins Groteske gewendet erscheint, und daß die Ironie eine wichtige Rolle spielt. Allerdings offenbaren sich Groteske und Ironie einstweilen nur an Äußerlichkeiten und Einzelheiten.

Die epische Gattung der Erzählungen ist in seiner Schülerpoesie am spärlichsten vertreten.

In einem der ältesten Schulnotizbücher findet sich die Skizze einer vierteiligen Geschichte, deren Inhalt dieser ist:

Wedekind schließt Freundschaft mit B. Der Teufel erscheint in X, und B. folgt ihm. Gelegentlich einer Schweizerreise mit Freund C. treffen sie auf dem Rigi B. wieder, der ihnen nun seine Vergangenheit erzählt. Er lebte zu Zeiten des 30jährigen Krieges glücklich mit seiner Frau in Nürnberg, trat ins Wallensteinische Heer und gab dem Feldherrn den Todesstoß. Nach dem Kriege kehrte er reich zurück und gestand in Trunkenheit seiner Frau die Tat. Sie machte ihm Vorwürfe, er erdolchte sie und erwürgte das Kind, das die Nachbarn rufen wollte. Wieder trat er ins Heer, hatte aber unter großer Angst zu leiden und verkaufte einem Nürnberger Krämer (Teufel) sein Gewissen für einen unerschöpflichen Beutel. Die Greuel des Krieges berührten ihn nun nicht mehr, jedoch das Leben war ihm lästig, er konnte nicht sterben trotz Ver-

wundung und Selbstmordversuch. Er lebte wandernd in Saus und Braus, wurde besser und ruhiger, angesehen und geliebt und hauste drei Jahrhunderte in X, wo er mit Wedekind zusammentraf. Als der Teufel dort erschien, machte er sich an ihn heran, konnte aber sein Gewissen nicht einlösen.

Wedekind hat Mitleid mit ihm und beschließt ihn zu retten. Er erzieht seinen eigenen Knaben dem Teufel, der kommt aus dem Gefängnis und vergiftet sich. Für seine Seele kriegt B. sein Gewissen wieder und darf noch ungefähr vierzig Jahre leben, klagt aber täglich über sein Schicksal. Wedekind will ihn nun durch einen schnellen Tod in den Himmel befördern und vergiftet ihn. Freund C. bemerkt dies und verklagt Wedekind, man schenkt vor Gericht Wedekinds Aussage keinen Glauben und verurteilt ihn zum Tode. Im Gefängnis schreibt er seine Geschichte, liest sie dem C. vor, dieser wird gerührt, versucht Wedekind zu retten, das mißlingt, er wird gefangen und vergiftet sich. Wedekind wird aufs Schafott geführt. „Adieu."

Ausgeführt ist nichts von dieser seltsam gespenstischen, in ihrer Vermischung von Diesseitigem und Jenseitigem an die späte Romantik und ihre Epigonen erinnernden Geschichte, die aber eigentümliche Situationen und einen kühnen Wurf der Fantasie offenbart.

Drei Entwürfe finden wir in den „Memorabilia". Zu der Novelle „Der Schloßgeist" ist ein fünfeinhalbseitiger Plan vorhanden. Ein Ritter lebt mit seiner Tochter auf einem alten Schloß. Ein hochgeborener, reicher, aber kaltherziger Freier naht sich, und das Mädchen wird ihm nach langem Zögern zugesprochen; sie faßt jedoch eine Abneigung, als sie näher mit ihm umgehen soll. Ihr Herz wendet sich einem jungen Spielmann zu, in welchen sich auch eine Magd der Burg verliebt. Der Sänger weist die Magd ab, und diese behauptet nun, ihre Herrin träfe nachts mit dem Ritter

zusammen. Der Sänger will sie belauern und begibt sich auf die hohe Schloßterrasse, als der Schloßherr kommt, um festzustellen, was Wahres an dem Gerüchte von einem umgehenden Geiste sei. Beide verstecken sich. Da schreitet nachtwandelnd die Tochter über den Rand der Mauer dahin. Der Spielmann springt hervor und umfaßt ihre Knie, um für seinen Verdacht Abbitte zu tun. Sie schwankt. Der Vater drückt seine Pistole auf den Liebhaber los, und die Beiden stürzen in den Abgrund. Der junge Ritter, geweckt von der Magd, die die Tochter hatte aus ihrem Gemach gehen sehen und die wußte, daß der Vater auf das Gespenst wartete, kann nur noch den Alten verhindern, sich nachzustürzen, er verläßt das Schloß und sucht den Tod in der Schlacht; der Vater wird wahnsinnig, die Burg ist öde und leer.

Wedekind wollte diese im schlechten Sinne romantische Geschichte so darstellen, daß eine vor seinem Hause sitzende todkranke Bettlerin sie ihm erzählt habe. Er notiert noch Einzelheiten, die die Handlung bereichern und vertiefen sollen, er plant nach romantischem Muster die Einlage von Liedern, wählt Lenzburg als Ort und die Kreuzzüge als Zeit, kommt aber zu keiner Ausführung.

„Zwischen Himmel und Erde" sollte folgenden Gegenstand behandeln: Ein Zimmergesell liebt ein unschuldiges junges Ding, verführt sie, ist aber zu arm, sie zu heiraten. Reue ergreift ihn, verzweifelt ergibt er sich dem Trunk, im Zorn begeht er einen Mord an einem Bürger, der sein Mädchen beschimpfte; er flieht und führt in der Fremde ein Luderleben. Nach Monaten kehrt er zurück. Als er am Richtplatz vorüberkommt, denkt er unwillkürlich an sein Liebchen, die er jetzt erlösen zu können hofft. In einer Schenke wird er erkannt, im Gefängnis trifft er sein Lieb als Kindsmörderin und stirbt mit ihr zusammen durchs Rad.

Von diesem schwächlichen Aufguß der Romantik unterscheidet

sich wesentlich der letzte Entwurf „Das Hoftheater", im Untertitel genannt „Eine Allegorie zum Weltlauf". Ein Fürst errichtet zur Zerstreuung seiner Sorgen ein Theater und läßt natürlich harmlose Lustspiele aufführen. Die wichtigsten Rollen liegen in Händen eines liebenden Schauspielerpaares, das vor und hinter der Szene in glücklichem Taumel lebt. Das Spiel und die ganz entsprechende Wirklichkeit gefallen den fürstlichen Zuschauern sehr. Die Darsteller beziehen keinen Lohn, sie leben aus dem Ertrag des Theaters, der allerdings durch den Hof ein bedeutender ist. Alle sind glücklich. Das goldene Zeitalter. Ein Krieg bringt den Sohn des Fürsten auf den Thron, der ein prunkvolles Hofleben führt und im Gegensatz zu seinem Vater liederlichen Sitten huldigt. Für die blasierte, üppige Gesellschaft werden Trauerspiele aufgeführt und daneben zur dringlicheren Erheiterung Ballette und Obszönitäten. Das Liebespaar hinter den Kulissen ist immer noch glücklich. Das silberne Zeitalter.

Theater und Hof verderben. Ein Umsturz bringt einen fremden Fürsten zur Regierung, welcher strenge Herrschaft führt. Als Theaterdirektor bestellt er den Sohn einer alten Schauspielerin, wie sich später herausstellt, seinen eigenen. Dieser hat Beziehungen zu zwei Balletteusen, feuert die Schauspieler an durch Gehaltsversprechungen auf Grund ihrer Dienstjahre und schafft so eine äußere Ordnung. Eisernes Zeitalter. Die Liebenden weiß er durch Eifersucht voneinander zu entfernen. Da fällt er der allgemeinen Unzufriedenheit zum Opfer. Die Liebenden versöhnen sich und sind nun fürs Leben verbunden. Der alte Herrscher kehrt zurück und läßt wieder die unschuldigen Komödien spielen.

Wenn wir könnten, möchten wir gern annehmen, daß dieser Entwurf aus späterer Zeit stammt. Er zeigt eine ziemliche Geschlossenheit der Form und eine ebensolche Reife der Anschauung im Ganzen und im Einzelnen, noch dazu für einen Gegenstand,

den er doch gar nicht persönlich kennen konnte. Es liegt aber nicht der geringste Anlaß vor, diese Skizze später anzusetzen als 1883, und so müssen wir denn auf Wedekinds Frühreife und Fantasie verweisen, die gerade in diesem Falle in der Atmosphäre des elterlichen Hauses kräftige Nahrung fand. So erklären sich natürlich auch einzelne naive Züge des Entwurfes, der zweifellos eigentümlicher ist, als alle vorigen.

Mit keiner Erzählung hat er einen Anfang zur Niederschrift gemacht, es liegen nur die Ideen vor. Der Grund dafür ist wohl teilweis zu suchen in dem Gefühl der Abhängigkeit von romantischen Motiven, während ihm doch für den Stil ein überzeugendes Vorbild fehlte. Wichtiger ist, daß zur Ausgestaltung dieser Pläne viel mehr Zeit und Geduld gehörte, als der junge Geist hatte.

Wieviel schneller und leichter ließen sich da Gedichte machen!

Wedekind bezeichnet einmal die Reihenfolge seiner frühesten, über verschiedene Hefte zerstreute Verse mit römischen Zahlen, aber das ist bald wieder aufgegeben. Folgendes auch in der „Szene aus dem Orient" vorkommende Poem nennt er sein ältestes.

Die Liebe

Eine unsichtbare Bande
Kenn ich in der Menschenwelt.
Sie verbindet alle Lande,
Man verkauft sie nicht für Geld.
Denn es ist ein höheres Streben
In dem niederen Menschenleben.
Sie vermag den Mensch zu leiten
In den schwersten Schmerzenszeiten,
Und in den Verzweiflungsstunden
Übertönt sie alle Wunden. —

Diese ideale Bande
Zu zerstören, das ist Schande.
Keine Strafen dieser Erden
Solche Frevel sühnen werden. —
Niemand hat dies Band gemieden;
Es bringt einen hohen Frieden,
Den ich zu den höchsten zähle,
Einen Frieden mit der Seele.
Und wenn nichts auf Erden bliebe,
Bleibt das noch, es ist die Liebe.

Juli 1877.*

Natürlich ist es ein Zufall, daß dies Gedicht gerade einen Gegenstand behandelt, welcher der wichtigste seines Lebens wurde. Es liegt mir gänzlich fern, dieses uncharakteristische, moralisierende Gereimsel, dem jeder Reiz der Rhythmik, der Sprache, des Bildes und Gedankens mangelt, zu dem späteren Wedekind in Beziehung zu setzen, wo soviel Bezeichnendes schon aus der frühesten Zeit vorliegt.

Zunächst ist festzustellen: Es fehlt die eigentliche Lyrik des Gefühls und der Naturstimmung, oder sie ist doch wenig bedeutend. Die Natur kommt wohl als Bild vor: ein junges Mädchenleben wird mit einer Lilie, die flüchtige Zeit mit Wolken am Firmament, mit des Waldbachs Flut verglichen. Auch wo diese Bilder größer und selbständiger sind, ist die Beziehung darum doch nicht inniger. Wenn etwa die winterliche Landschaft geschildert wird, und es am Ende heißt: „Welt du bist nun fast so kalt wie mein Herze worden", so ist die Natur hier nach Heines Vorbild benützt als Dekoration, als Vorsatzstück, für ganz bestimmte seelische Effekte. Es fehlt offenbar die Kraft und das Bedürfnis, sich der Natur anzuschließen und hinzugeben. Wedekind hat schon früh erklärt, daß die Natur

* Wohl zum Lenzburger Jugendfest verfaßt.

ihn kalt lasse, was allerdings mit Vorsicht aufzunehmen ist, denn er besitzt zu Zeiten Empfänglichkeit für sie. Seine Briefe verraten — im Gegensatz zu denen Heinrich Heines — gelegentlich ein starkes Empfinden für die Natur; er schreibt zum Beispiel im Juni 84 an Kusine Minna, er versenke sich gern und oft in die Natur auf Waldeshöhen und am einsam plätschernden Silberbach. Auch später noch zeigt er tieferes Gefühl für die Natur und kann von ihr sogar bis zu Tränen gerührt werden. Aber seine Dichtung meidet dies Thema, und ganz selten nur ist seine Stimme hier echt und herzlich, sie bekommt eine pathetische Fremdheit und Gedrungenheit, oder sie senkt sich zur Prosa.

Ähnlich verhält es sich mit seinen Versen der Liebe und Freundschaft. Die üblichen Töne der Jugendliebeslyrik fehlen bei ihm fast ganz. Unmittelbares Empfinden haben wir nur in wenigen und geringen Gedichten. Bilder und Gedanken ersetzen die Gefühle; diese sind gewiß ursprünglich vorhanden und auch gar nicht etwa schwach entwickelt, aber er scheut ihre Preisgabe. Er zieht die Register, die ihm geläufig sind, er kommt in den überschwänglichen Lauraton des jungen Schiller, er ahmt den frühen Meister des neueren Sonetts, Bürger nach, er macht sich's bequem in Heines beredsamer Verschwärmtheit oder sentimentaler Spielerei. Und gar zu gerne läßt er seine Fantasie* schweifen.

* In einem ganz frühen Gedichte „De scriptore" heißt es recht charakteristisch:

Der scriptor der war hoch und hehr
Ein Mann von großem Geiste,
Drum murrt man in der Schule sehr,
Weil er so wenig leiste,
Da gab's Episte allerhand,
Und bald ward überall bekannt
Die grenzenlose Faulheit.

Das Fantasieleben, das nur innerlich Gesehene, Erkannte, Genossene tritt in seiner Dichtung hervor, deutlicher jedenfalls und öfter, als die Realität. Sein schönstes Liebesgedicht „Galatea. O wie brenn ich voll Verlangen" fleht, die Wangen, die Hände, die Füße, die Locken der Geliebten küssen zu dürfen.

Aber deinen Mund enthülle,
Mädchen, meinen Küssen nie,
Denn in seiner Reize Fülle
Küßt ihn nur die Fantasie.

Stärker ist wohl selten die idealisierende Kraft der Liebe bejaht worden als in dieser Verneinung. Ein ungedrucktes Franziskagedicht gilt einem Mädchen, das er nur aus brieflichen Schilde-

Doch das verdroß scriptorem sehr,
Er warf sich auf die Liebe
Und dacht, du gehst mir nimmermehr,
Wenn auch nichts anderes bliebe.
Er schaffte sich ein Ideal
Und ging auch morgens gleich zu Ball
Doch alles nur im Geiste.

In seinem Geist, da wimmelten
In purpurtuchnen Falten —
Sie sahn sich an und himmelten —
Die herrlichsten Gestalten,
Sodaß er alle Welt vergaß
Und oft auf hartem Steine saß,
Versunken tief in Liebe.

Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß trotz der anderen Angaben Wedekinds nicht das Gedicht „Die Liebe", sondern dieses mit groben orthographischen Schnitzern behaftete und in der ersten Eitelkeit des jungen Lateiners mit fremdsprachlichen Ausdrücken durchzierte Gedicht sein ältestes ist, das ihm aber für seine erste Sammlung schon nicht mehr genügte.

rungen eines Freundes kannte. Was so oft als Wirklichkeit bei Wedekind erscheint und ihren spontanen Ausdruck trägt, ist reines Fantasieerleben. An Vögtlin schreibt er im Juni 81: „Auch auf mein armes Herz hat Amor wieder losgedrückt. Du wirst nämlich begreifen, daß ich zu dem idyllischen Schäferleben (des Felix und Galathea), das ich hier oben führe, auch eine Schäferin brauche. Zu dem Ende schuf ich mir im Geiste nun ein Ideal und nannte dasselbe Galatea, da sich schlechterdings keine von Lenzburgs Töchtern dazu herbeilassen wollte, die Stricknadel mit dem Hirtenstabe zu vertauschen. Mit besagter Galatea sitze ich nun an schönen Sommertagen auf grüner Au, im Schatten der dichtbelaubten Buche und hüte meine — Esel, da die eigentlichen Schafe hier in der Gegend so selten sind."

Nur von Zeit zu Zeit gab es eine Galathea. Weder alle Galatheagedichte noch alle Franziskagedichte beziehen sich auf eine bestimmte Person, und so durfte er denn schreiben:

An Franziska

Mein waches Auge sah dich nie,
Ich sah dich nur in Träumen.
Von dir sang Göttin Poesie
Mir in den schönsten Reimen.
Warst du doch oft in stiller Nacht
Zu meiner Lust erkoren.
Drum hab ich dich mit Zaubermacht
Zu mir heraufbeschworen.

Bestimmte Mädchennamen waren ihm Reizpunkte, denen immer wieder seine gestaltende Fantasie nahte; einige verfolgen ihn bis in seine letzten Jahre.

Das Fantasieerlebnis, vielfach literarisch an Heine anknüpfend, wiegt vor. Er steigt zum toten Liebchen ins Grab, um wonniglich

bei ihr zu ruhen. Dem Freunde Vögtlin, von dem er sich einmal verachtet glaubte, stößt er den Stahl ins Herz. In einer zweiteiligen Ballade schildert er Trennung und Wiedersehen zweier Liebenden: er hoffte, jetzt ein Haus für sie bauen zu können, sie aber ist ihm inzwischen untreu geworden. „Was sollen mir jetzt die Balken zu unserm Haus, mein Schatz? — ich bau einen lichten Galgen, dran finden wir beide Platz." Freundschaftswünsche kleidet er in eine „Wilde-Jägervision". Der Liebende fühlt sich in der Tannhäuserrolle. Die Scheu vor den Gefühlen als solchen und die Freude an der Fantasiegestaltung ist eine Ursache, weswegen wir in so großer Zahl epische Verse und Balladen finden. Wo er erzählen kann, gibt er sich freier.

Nicht das Erlebnis fehlt — das kann man nämlich wirklich nicht behaupten — sondern die Fantasie ist ungewöhnlich stark. Das wußte auch seine Umgebung schon früh. Professor Rauchenstein wünscht ihm „seines gefährlichen Fantasieüberschwanges wegen", er möge feste Wurzeln fassen; und Freund Vögtlin rät: „Studiere recht fleißig neben dem Poetisieren. Die Fantasie kann doch nicht alle Tatsachen und Folgen aus sich ergänzen. Beobachte auch die Natur in ihrem Werden und Vergehen. Nur so kannst du weiter kommen."

Beobachtung und Sinnlichkeit (in des Wortes weitester Bedeutung) sind stark entwickelt, und somit ist das realistische Element in seiner Poesie neben das fantastische gestellt.

Schon das Hervortreten von Komik, Satire, Ironie im Gegensatz zu den Gefühlen ist ein untrügliches Zeichen für realistische Beobachtung. Wie einen Heine hat auch ihn „das Liebste zu verhöhnen, sein Lied verführt," und zwar schon in früher Jugend. Aus seinem vierzehnten Lebensjahre haben wir bereits satirische Strophen und ein spöttisches Preislied der Liebe. Das charakteristischste ist wohl das Gedicht „Pennal" (der Gesamtausgabe), das

in fast dem gleichen überlegenen Tone, nur um drei Strophen länger, bereits im Februar 80 geschrieben wurde. So wundern wir uns denn auch nicht, wenn Freund Laue dem Sechzehnjährigen aus Brüssel schreibt: „Poesie könnten wir zusammen machen, die Weltstadt Brüssel etwas von satirischer Seite auffassen, Stoff genug gibts dazu." Das war also das eigentliche Jagdgebiet der jungen Freunde.

Weihnachten 79 bekam das jüngste Schwesterlein Emilie ein komisches Kinderepos „Hänseken" von ihren Brüdern; Armin hatte die Bilder, und Franklin die Verse gemacht. Die Handlung der zweiundfünfzig Strophen ist auf Theodor Storms Kindermärchen von 1849 „Der kleine Häwelmann" aufgebaut, das er vermutlich durch Erzählung der Mutter* kannte; außerdem benutzte er Struwelpeterreminiszenzen. Technisch sind die Verse nicht immer gewandt, auch die Sprache läßt zu wünschen übrig, selbst Anklänge an die Hannoversche Mundart, dieses sogenannte „reinste Hochdeutsch" finden wir in den Reimen: Krach auf Tag, Pech auf Weg, geklagt auf festgemacht. Aber die Geschichte des schlafunlustigen, wilden Buben ist mit vielen selbständigen Situationen, mit eigener Komik und einem ganz neuen Schluß versehen, sowie auch unmittelbar mit dem Lenzburger Schloßleben verbunden. Ganz zweifellos haben wir hier ein Werk, das für kindliche Fantasie großen Reiz besitzt, wenn es auch nicht ganz rein im Ton durchgeführt ist. 1896 wurde es im Verlage von Albert Langen München gedruckt und vom Verfasser im Texte leicht, von J. B. Engl in den Bildern zum Leidwesen des Dichters und seines Bruders stark verändert, „da sich die ursprünglichen Zeichnungen für die Reproduktion nicht eigneten". Dies Buch gehört zu den größten Seltenheiten der Wedekind-Literatur.

Wedekind hat die „komische Gelegenheitsdichtung" emsig ge-

* Sie besaß ein hochentwickeltes Erzählertalent.

pflegt, Widmungsgedichte, gereimte Briefe, Verse, die aus den Anregungen der Schule und ihres Kreises erwuchsen. Auch mehrere Bruchstücke komischer Epen sind vorhanden, ein Zeus-Europagedicht*, ein Zug der Argonauten, ein Pangedicht. Der Ton ist auffallend sicher und von Realismus gesättigt.

Horch da klapperts in den Steinen
Und mit seinen Ziegenbeinen
Steht vor ihr der Waldgott Pan.

„Guten Morgen, liebe Tante!"
Er sich zu der Göttin wandte.
„Pflegen Sie hier Mittagsruh?"

Doch sie sah ihn an nur flüchtig,
Und dann kehrte sie ihm züchtig
Ihren breiten Rücken zu.

Was von diesen Gedichten fertig geworden ist, hat er auf der Kneipe vorgelesen. Wir wissen, daß er regelmäßig Verse zu diesen verbotenen Gelagen mitbrachte; sie machten ihren Verfasser bekannt und schufen ihm Ruhm. Da gab er eigene Erlebnisse und Taten von Mitschülern in satirischen Versen von mehr oder weniger objektiver Form wie „Marianne. Zu singen als Schnadahüpfl, auch nach der Melodie: Ihr Kinderlein kommet", oder „Ein Nachtabenteuer. Erlebt von Ritter Heinrich und seinem Schildknappen Werner." Sicherer in der Form ist der Bänkelsang auf die Ermordung Alexanders II. vom März 81, und vom Juli 83 „Sankta Simplicitas. Ein längeres Poema in volkstümlichen Knittelversen zierlich ausgearbeitet" nach dem Muster der Jobsiade, ein Werk, das wohl gemeint ist mit der in den Briefen seiner Freunde rühmend erwähnten „poetisch behandelten Disziplinarordnung". Dieses höchst witzige Gedicht knüpft an den Unglücksfall an, der

* Auch Bürger hat ja dieses Thema parodistisch behandelt.

dem Dichter sieben Jahre später die Anregung zu „Frühlingserwachen" gab.* Sein beliebtestes Kuplet war „Der Mensch ist ein Chamäleon", das er nach der getragenen Melodie „Zu Straßburg auf der langen Brück" sang.

Das letzte dieser Kneipgedichte wird wohl gewesen sein „Künstlernaturen", eine Hymne in schwungvollem Strophenbau, verfaßt zur Abschiedswix am 3. März 84. Als durch Schwänzen einer französischen Stunde der Unwille eines beliebten Professors geweckt war, hat Wedekind, gewandter im Gedicht als in der Rede, namens der „Deliquenten" mit launig heiteren und ehrerbietig rührenden Versen Gnade und Erlaß der Karzerstrafe erbeten. Und als die Kantonsschüler am 1. Februar 84 ihre Abschiedsunterhaltung gaben mit Konzert und Aufführung, da schrieb Wedekind den „Prolog" dazu, der in einigen hundert Exemplaren im Verlage von Sauerländer in Aarau gedruckt wurde und das erste selbständig veröffentliche Werk Wedekinds ist. Das Gedicht, das nach dem Wort der Tante Plümacher auch dem Gymnasium gut zu Gesichte stund, ist zwar uneinheitlich an Form und Stoff, jedenfalls aber wendet es sich mit großer Freiheit und Unmittelbarkeit an die Zuhörer und hatte den Erfolg, daß sein Dichter wiederholt hervorgerufen wurde, was ihm am selben Abend auch noch als Darsteller beschieden war. Auf Wedekind hat dies Abschiedsfest einen tiefen Eindruck gemacht, er nennt es in einem Briefe aus der Studentenzeit einen der bewegtesten Momente seiner Vergangenheit. „Und wer will es mir verdenken, daß ich auch heute noch mit Wohlgefallen auf den Augenblick zurückschaue, da meine heiß-

* Josef M. Jurinek erzählt in seinem Aufsatz „Frank Wedekinds literarische Anfänge" (Neues Wiener Journal vom 12. September 1916) nach Mitteilungen des Dichters von einem Spottgedicht auf den Rektor und seine Braut, dessen Text von Wedekind und dessen Illustrationen von Moritz Dürr stammten. Das Werk wurde lithographiert und verteilt.

geliebte Jungfer Muse, die durch ihren Leichtsinn mir und anderen schon so manchen herben Kummer bereitet, da sie ihren ersten schönen Triumph feierte. Nenn du es Eitelkeit, daß ich noch nach einem Jahre, da längst andere Sterne am Firmamente strahlen, bei dieser Gelegenheit zuerst an mich denke; ich aber fühle darin den Stachel zu ernsterem Streben und deut es mir als glückverheißendes Omen für spätere Zeit."

Zum eidgenössischen Turnfest in Aarau 82 und 83 verfaßte er je ein komisches Epos; das zweite mit dem Titel „Wie man sich in Aarau auf das eidgenössische Turnfest rüstet" gibt eine Parade des kleinstädtischen Philisteriums. Er bot es der Festschriftleitung zum Druck an, wurde aber mit freundlichen Worten abgewiesen. Das erste, zu dem auch eine Disposition vorliegt mit der Überschrift „Erinnerung eines Festbummlers", ist im Maß von Wielands Oberon leicht hingeschrieben und sprachlich und formell schwächer, aber gedacht ist es wohl auch als Beitrag für die offizielle Festschrift, denn Freunde wundern sich, daß er keinen Beitrag geliefert habe.

Erwähnen müssen wir noch einen frivolen und zynischen Zug in dieser Jugendpoesie, der, wenn er auch zum Teil auf die Heinenachahmung zurückgeführt werden kann, und wenn wir dem Dichter auch die entschuldigenden Worte an seinen Vater glauben, daß vieles mehr Erguß einer übermütigen Laune als tieferer Gefühle war, jedenfalls nicht geleugnet werden kann. An Vögtlin schreibt er sogar einmal, wenn er die reine Wahrheit schreiben wollte, würde ein zynisches Werk entstehen. Eine Anzahl von Gedichten sind nach Heines Rezept auf dem Gegensatz von Pathetik und Nüchternheit, Sentimentalität und Ironie erbaut, sie laufen nach volksliedartigem Eingang auf eine spöttische Pointe hinaus, oder sie sind nach demselben Vorbild ein witziges Spiel mit dem Grauen und der Hoffnungslosigkeit. In ein Schulbuch schreibt er zu den Versen in Walther von der Vogelweides Gedicht vom gelobten

Lande: „daz ein maget ein kint gebar hêre übr aller engel schar, was daz niht ein wunder gar?" die Kommersbuchreime:

Auch hat die Jungfernschaft ein End
Sobald die Magd ein Kind gebar,
Dieweil das neue Testament
Noch nicht erfunden war.

Seine erotischen „Stunden der Andacht" haben die Motti Römer 8,82: Wir wissen, daß denen, die Gott lieben, alle Dinge zum Besten dienen; Hiob 14,4: Wer will einen Reinen finden bei denen, da keiner rein ist. Matthäi 22,14: Denn viele sind berufen, aber wenige sind auserwählt. Auf Christian Fürchtegott Gellerts Kirchenlied „Ich hab in guten Stunden" findet sich in dieser Sammlung eine gewandte, freche Parodie. Eine Parodie des Goetheschen Bajaderenstoffes ist die Romanze „Das Hinduweib". Im April 84 schrieb er sein „Neues Vaterunser", das 91 als Manuskript gedruckt wurde.* Dies Gedicht ist ein Hymnus auf die leibliche Liebe, in welchem die Bitten des christlichen Gebets erotisch paraphrasiert werden. Ein starker Zynismus spricht aus diesem wildverzückten, brünstigen Beten, aber auch eine glühende Verehrung der Sinnlichkeit, ihrer Freuden und Schmerzen, eine Verehrung, die — ein Dogma gegen die Unnatur — kühn die Gestalt eines Glaubensbekenntnisses annimmt, so daß darin auch wieder ein Korrektiv des Zynismus liegt. Die Dichtung ist im Wechsel ihrer Formen und ganz besonders ihrer Rhythmen reich und blühend, und für jene Jahre jedenfalls ein Zeichen ganz ungewöhnlicher poetischer Ausdruckskraft. Eine Parallele findet man bei den Zeitgenossen nur in einzelnen Gedichten aus Dehmels späterem Venuszyklus; sonst muß man schon auf Bürgers „Fortunens Pranger" und „Nachtfeier des Venus" zurückgreifen, welche

* Wir haben uns noch damit zu befassen.

Muſter wurden für Schillers „Venus-Wagen" („Manche Tränen aus Pandoras Büchſe ſieht man dort am Roſenkranze glühn"), „Triumph der Liebe" („Liebe macht den Himmel himmliſcher, die Erde zu dem Himmelreich"), „An einen Moraliſten" und endlich „Kampf" (Freigeiſterei der Leidenſchaft) und „Reſignation".

Von der leichten Sicherheit, dem friſchen künſtleriſchen Wurfe dieſer komiſchen Poeſien ſoll endlich noch das Bruchſtück des Argonautenepos zeugen, das auch ſeines Zynismus wegen in dieſen Zuſammenhang gehört.

1. Geſang, November 1880

Denken wir von unſern Stunden
Viele tauſend Jahr zurücke,
O, dann haben unſere Blicke
Manche Herrlichkeit gefunden.
Geradezu ein Fürſtenleben
Hat es dazumal gegeben.
Seither ſind der Menſchheit Horden
Stets unglücklicher geworden.
Wie ſo reizend iſt zu reden
Heute noch vom Garten Eden,
Wo bei ſtetem Müßiggange
Mann und Weib in ſüßer Liebe
Folgeten des Körpers Drange,
Ihres Herzens reinem Triebe.
Ja das waren ſchöne Zeiten,
Wo die jungen Kannibalen
Nicht erſt bei den Eltern freiten
Sondern ſich die Töchter ſtahlen;
Wo ein Nimrod in den Wäldern,
Kain und Abel auf den Feldern

Ungescheut ihr Wesen trieben
Und nur lebten um zu lieben;
Wo der Noa in der Archen
Eine Sindflut kunnt verschnarchen;
Wo der liebe Gott sogar
Wandelte noch auf der Erden,
Und das „Ewig Seelig Werden"
Eine Unterhaltung war.

Doch die Zeiten sind verschwunden
Wohl auf immer. Es entstunden
Zwist und Zank und Streit und Hader,
Sodaß ein Familienvater
Sich gewaltig mußte plagen,
Um sich redlich durchzuschlagen. —
Drachen hausten in den Höhlen,
Fraßen alle guten Seelen.
Böse Geister und Dämonen
Täten keinen Menschen schonen.
An den Straßen lagen Räuber,
Und zuhause böse Weiber,
Und die Männer — lieber Gott! —
Waren eben auch nicht besser —
Hexenmeister, Menschenfresser —
Schlugen sich gewaltsam tot.

Aber Gott in seiner Stärke
Freut sich noch ob seinem Werke,
Tat sich an der Schöpfung gütlich.
Doch bald ward ihm ungemütlich
Solch ein schreckliches Gewimmel
Und er schlich in seinen Himmel,

Wo er auch noch heute lebt,
Von den größten Heiligkeiten
Aller Völker, aller Zeiten
Unterhalten und umschwebt.

Doch auf Erden ward empfunden
Nur zu bald, daß er verschwunden,
Und man suchte unverdrossen
Auf den Bergen, in den Hainen.
Doch natürlich fand man keinen,
Und der Himmel blieb verschlossen.

Neben diesem leichteren Sang ist nun in Wedekinds Schulpoesie auch ein schwererer vorhanden, eine mit Gedanken und Weltanschauung belastete Lyrik. Wieder ist Schillers Vorbild unverkennbar: in dem Einleitungsgedicht der ältesten Sammlung, in welchem „Ego" und „Fortuna" den Wert von Erinnerung und Genuß behandeln, oder in einem anderen, in welchem die Einheit des Seins, das Aufeinanderangewiesensein trotz alles Individualismus, in welchem Friede und Freundschaft gepriesen werden, durch die aus zwei verwandten Seelen eine wird. Goethes Einfluß zeigte wohl ein nicht erhaltenes prometheisch-faustisches Gebet, in dem der Dichter als schwaches Individuum den Schöpfer herausfordert, und Gott eine kühne Vereinigung von Kirchengott und Weltgeist bedeutet. In wundervollen Versen aus dieser Frühzeit, die mit nur geringer Veränderung unter dem Titel „Der blinde Knabe" in die spätere Sammlung aufgenommen sind, drückt Wedekind die Tragik des Ringens um Wahrheit, des Sehen- und Erkennenlernens aus: O wie glücklich war das Kind. Meine Seele hat gesehen, meine Augen wurden blind. — Er rüttelt an den Schranken des Ich, er führt Weltanschauungskämpfe, die keine Entscheidung finden, er spürt die Grenzen des Verstandes, die Nähe des

Wahnsinns, die Problematik des Wissens. In seiner tiefen Weltverachtung findet er in Eduard von Hartmanns Philosophie einiges Tröstliche über das Ziel des Lebens und das Glück des Todes. Aber die Schöpfung ist der erste Frevel, die grausame Barbarei eines Gottes, denn sie brachte ja diese unendliche Plage.* Vor der völligen Verzweiflung, vor dem Nihilismus steht ein Gedicht mit dem Ruf: „Brüder, laßt uns Räuber werden, laßt uns plündern, brennen, töten ... denn zur Allgewaltregierung, die den Menschen zwingt zu leben, paßt viel besser die Vertierung, als ein ideales Streben." — So stellt es denn auch eine Ballade als bitteres Unrecht hin, daß ein Geistlicher ein Mädchen vom Selbstmord zurückhält und ihr dafür einen toten Lebenslauf bietet.

Die eine Erlösung aus diesem Pessimismus ist der Selbstmord, der wenigstens in der Idee am nächsten liegt. In einem merkwürdigen und eigenartigen Gedichte von knapper Bildhaftigkeit behandelt er dies Motiv:

Der Abend

Lieber Freund, wir wolln es wagen
Unter dieser Trauerweide! —
Laß das Jammern, laß das Klagen!
Hier ist Gift genug für beide! —

So, das möchte wohl genügen. —
Wolln uns hier ein wenig legen.
Schon seh ich in deinen Zügen
Sich den blassen Tod bewegen.

Aber genau so konsequent ist die andere Lösung, die nämlich durch den Genuß; sie ist durch die Sinne gegeben, kann aber auch einen durchaus pessimistischen Grundzug haben. Ein frühe Ballade schildert, wie ein Hochzeitspaar nur den Schaum vom Lebens-

* Hartmann: Besser gar keine Welt, als diese.

kelche mag, die Hefe aber blasiert stehen läßt und sich umbringt. Dem verzweifelten Weltverächter sind die Arme der Liebe das letzte Asyl, er bittet sein Mädchen um Erhörung: „Sonst eil ich auf des Todes Schwingen in eine andre Welt zu dringen, sie kann unmöglich schlechter sein." „Genieße, denn alles ist vergänglich," ist ein Ruf, den wir öfter hören. Auch ein hohes Selbstbewußtsein, genährt an Horazens odi profanum vulgus et arceo, führt zu der Erkenntnis: Benütze die Zeit! Genieße die Welt! Vielleicht spielt hier der gesteigerte Subjektivismus Nietzsches* mit. Rein aus der eigenen jungen Natur kann sich die Ablehnung des Pessimismus ergeben. Ein Ghasel preist leichtsinniger die ungebundenen Freuden dieser Welt. Es ist eine gesunde Reaktion, wenn ein Franziska-Gedicht sagt: Ein Tor, wer die Welt noch verachtet, nachdem seine Augen betrachtet die Krone der Schöpfung, das Weib! — So schreibt er sein Spottlied: „An die Weltschmerzler" und richtet sich selbst dabei auf. Mit Nachdruck betont er seinen Glauben an die Jugendkraft in einem Gedicht „An Schibler" vom Sylvester 80.

Das alte Jahr mit seinen großen Töpfen,
Mit Pfeifen und Zigarrenetuis,
Es ist hinunter, und in unsern Köpfen
Entwickelt sich ein neues Paradies.

Noch suchen wir nicht die Glückseligkeit
In Kinderschuhen, die wir erst zertraten,
Auf Schaukelpferden und bei Zinnsoldaten —
Verachtung nur trifft die Vergangenheit.

In ferne Zukunft schweifen unsre Blicke,
Und leichten Herzens ziehen wir verwegen
An Plänen schwanger aller Welt entgegen
Und kämpfen mit des Schicksals arger Tücke.

* Wedekind besaß schon früh ein Exemplar des Zarathustra.

Drum ist uns jedes neue Jahr willkommen,
Wir fragen nicht, was bringt es uns auf Erden?
Erst fragen wir, was wir ihm bringen werden!
Der Freiheit Wahn ist uns noch nicht genommen.

So können wir noch hoffnungsvoll sylvestern.
Und währenddem die lieben alten Väter
An nichts so gerne denken als an gestern
— Wir träumen immer zwanzig Jahre später.

Der vollendetste Ausdruck dieser Stimmung ist das Gedicht „Jubilate", das unter dem Titel „Weltweisheit" in die große Sammlung aufgenommen wurde. Dies im Lenze 83 verfaßte, höchst charakteristische Gedicht hat in seiner ältesten Fassung vor den beiden Schlußstrophen noch folgende Verse an Eva, die Mutter des Ewig-Weiblichen:

Einst saß ich mit meiner Königin
Wohl unter dem Baum der Erkenntnis.
Da flog ihr über die Lippen hin
Ein freundliches Geständnis:
„Oh Menschenkind wie lieb ich dich
So feurig und verwegen.
Viel tausend Jahre verstrichen, seit ich
In Mannesarmen gelegen.
Damals war zwar der Menschen Tun
Noch nicht so schal und ledern.
Man wußte noch poetisch zu ruhn
Wohl unter schattigen Zedern!
Doch jetzt ist alles degeneriert,
Natur wird ausgetrieben.
Dich einzig hat man noch nicht verführt,
Du bist mir treu geblieben.

Die großen Herren von jener Welt,
Die deine Verse verlachten,
Die dich begeifert und angebellt,
Du darfst sie jetzt verachten!
Vom Baum der Erkenntnis genossen sie
Und konnten es nicht vertragen.
Du aber verstandest die Philosophie,
Du hast einen besseren Magen!
Du kamst dir wohl recht seltsam vor
Bei all den Alltagsleuten.
Drum ließ ich dich zu mir empor
Auf deinem Schimmel reiten.
An meiner Seite im grünen Hain,
Am Rand der blinkenden Quelle,
Hier kannst du genießen und glücklich sein,
Du nimmersatter Geselle!!"
So sprach die Königin und lag
Bei mir im Abendwinde.
Schön war sie wie ein Frühlingstag
Und reizend wie die Sünde.

Diese Genußpoesie des Diesseits ist also ein unveräußerlicher Teil seiner Weltanschauung und hängt ursächlich zusammen mit den Verzweiflungen seines Pessimismus; beide sind gleichstark ausgeprägt und bedeuten nur einen äußeren Gegensatz.

Die entschiedenste Weltzuwendung finden wir in seinen Bukolika, erotischen Gedichten, die ihn unter seinen Genossen berühmt machten, auch wenn er ihnen stellenweis zu weit ging. Schibler meint, daß es einem bei diesem großen Sinnenreiz kalt über die Haut rieselt und dann wieder siedendheiß ins Gehirn steigt. „Die Muse ist reizend, nur zu reizend, in einem duftigen, leichten Ge-

wande hebt sie eher ihre Schönheit, als daß sie dieselbe verschleiert." Aber Schibler lehnt doch das ganz Entschleierte als reizlos ab, und Vögtlin meint bei aller Anerkennung dieser „haarigen" Poesie: „Wirf dich einmal auf ein idealeres Gebiet, du wirst selbst mehr Freude daran haben." Wedekind antwortet darauf: „Ich kann dir auch das Versprechen geben, mich fürderhin nicht mehr in den unreinen Tönen tierischen Genusses bewegen und dichten zu wollen, sondern meinen Pegasus ein wenig höher der Sonne zufliegen zu lassen, wo er weniger Gefahr läuft, auf schlüpfrigem Boden auszugleiten und ein Bein zu brechen." Für Wedekind aber war diese Erotik notwendig, so gewiß er wußte, wie weit er die Grenzen des Künstlerischen dabei gelegentlich überschritt. Ein Brief an seinen Vater nennt Gedichte dieser Gattung frivol, stellenweis sogar gemein.

Manches von dem bisher Zitierten gehört natürlich auch hierher, so etwa die Fragmente von Pan, von Zeus und Europa, ferner das noch nicht erwähnte Bruchstück eines Epos, welches erzählt, wie Satanas einen Engel verführt. Den Auserwählten des Herrn, den „Tugendhelden", die so gern sündigen, aber vom Gewissen in Schranken gehalten werden, ruft er spottend zu, ihre Tugend sei, genau besehen, nichts als Beschränktheit. Kennzeichnend ist das Gedicht „Mahnung", das in der Gesamtausgabe in „Erdgeist" und „An Franziska de Warens" wiederkehrt.

Die meisten dieser Bukolika sind vereint in der Sammlung ‚Stunden der Andacht". Dichterisch steht fast alles auf einer sehr niederen Stufe: eine erotische Parodie auf das Schillerwort „Willst du in meinem Himmel mit mir leben, so oft du kommst, er soll dir offen stehn", Variationen zu den bekannten Strophen „Auf der Brücke von Paris", zu dem Zötchen „Von Hinten und von Vorn", Verse auf das Himmelreich der leiblichen Liebe, die derb realistische Darstellung eines „Paradieses im vierten Stock",

ein drastisches Sonett, das Beste darin noch „Eine Abendunterhaltung“: in allen jene seltsame Mischung von Verstandesmäßigkeit und Gefühl, Pfiffigkeit und Enthusiasmus, Routine und Drang. Es bleibt wenig Veranlassung, sich moralisch über diese Schlüpfrigkeiten zu entrüsten, denn der Dichter selber fällt das rauheste Urteil in dem Schlußgedicht des Bandes:

An meine Stunden der Andacht

Diese lieben Schweinereien
Sang ich einst in trüber Zeit,
Um das Herze zu befreien
Von dem Druck der Endlichkeit.

Alle tranken, alle lachten
Wenn der süße Ton erscholl;
Und bevor sie sichs bedachten,
Waren sie kanonenvoll.

Und ich schlich hinaus und reckte
Mir den Finger in den Mund;
Und was dadurch ich bezweckte,
Hielt mich wundersam gesund.

Das bedeutendste Bukolikon ist das Fragment Felix und Galathea. Es stammt zum größten Teil aus dem Jahre 81, also der Zeit, als Wedekind die Schule hatte verlassen müssen, daheim unterrichtet wurde und an Rippenfellentzündung erkrankte. Er schreibt dazu, daß er aus Langerweile an den sonnigen Bergabhängen ein idyllisches Schäferleben führte. Schibler vermutet mit Recht „als Wolf im Schafspelze“. „Ein Milchmädchen war vorhanden. Unsere drei Eselinnen mußten als Schafe herhalten. Ich besang meine Umgebung mit dem einzigen Zweck, meine siebzehnjährigen Kameraden, sobald ich wieder unter ihnen sein würde, an unsern

Kneipabenden zu unterhalten. Das Heft, in dem das ganze Schäfergedicht enthalten war, hat in späteren Zeiten einmal ein Freund in Verwahrung genommen und verloren. Vor mir liegen einige Fragmente, die mir trotz ihrer äußersten Anspruchslosigkeit lieb geworden sind."

Diese Bruchstücke besitzen wir in einem Kuvert mit der Aufschrift: „Bukolika Galatea". Die gerühmten begleitenden Zeichnungen sind nicht dabei. Die Blätter bestehen aus zwei verschiedenen Handschriften, deren älteste neun Strophen des Zwiegesprächs zwischen Felix und Galathea ohne Anfang und Schluß umfaßt. Das andere spätere Manuskript ist eingeleitet durch sechs Verse, die das Schäferdasein ironisch rühmen. Dann folgt nach ein paar fehlenden Seiten die früheste Überschrift des ganzen Gedichtes „Das Paradies. Eine Idylle für die gebildete Welt. — In aller Ergebenheit gewidmet den Freunden der freien Natur." Der für seinen ersten Zuhörerkreis bestimmte, im Druck fehlende Prolog hieß:

Viel zur Erbauung wird geboten,
Die Welt hat daran Überfluß,
Von Lebenden sowohl wie Toten.
Ich biet euch dieses zum Genuß.

So nehmt denn hin, ihr lieben Brüder,
Von mir, der ich mich einmal wieder
In eurem Städtchen umgeguckt,
Nehmt hin mein neustes Kunstprodukt.

Schnöd hat man mich herausgerissen
Aus meiner Freunde trautem Kreis,
Aus meinen weichen, warmen Kissen,
Aus allem, was zu lieben weiß.

Heut aber sehen wir uns wieder,
Und hell erklingen unsre Lieder

Aarau 1883

Und freudig trink ich altes Haus
Mein Glas auf euer Wohlsein aus.

Nun folget mir aus eurem Städtchen
Hinaus ins Freie der Natur.
Dort findet ihr die besten Mädchen,
Dort findet ihr die Unschuld nur.

Die Liebe wandelt dort auf Wegen,
Die keine Selbstsucht schnöd entstellt.
Dort zaubert noch des Himmels Segen
Im Schutz von blumichten Gehegen
Ein Paradies aus dieser Welt.

Das jetzige „Präludium" ist in der Handschrift nicht erhalten, kann aber sehr wohl auf den hier fehlenden fünf Seiten gestanden haben; und sicher befand sich hier der Beginn des „Chores der Alten", dessen größter Teil nun im Original folgt mitsamt den später gestrichenen brünstigen Stellen, die eben für die Kneiptafel bestimmt waren. Dann kommen die ersten drei Strophen des Zwiegesprächs zwischen Felix und Galathea, an die sich das vorngenannte ältere Manuskript anschließt. Auch dieses Stück ist wieder viel derber und ausführlicher als der Druck.

Es ist kaum anzunehmen, daß das Werk in seiner ersten Fassung nach diesem Zwiegespräch abbrach. Der Chor der Alten wird gewiß weitere Chöre im Gefolge gehabt haben. Daß auch bereits der Zwiegesang da war, zeigt allein schon seine auf die Kneipgesellschaft bezügliche Schlußstrophe. Das Finale ist spätestens im Juli 81 gedichtet und ist vermutlich auch das letzte Stück der Arbeit.

Gedruckt wurde das Ganze zuerst in der ersten Januarnummer 1908 der „Schaubühne". Hier ist auch Wedekinds Melodie für

den Zwiegesang beigegeben. Als dann 1911 im Verlage von A. R. Meyer, Berlin-Wilmersdorf ein Luxusdruck erschien, fügte Wedekind vor dem Finale die beiden Gedichte „Galatea" und „Frühling" als „an ihrem ursprünglichen Platze" ein.* Ob sonst noch Gedichte aus der Gymnasialzeit in diesen Zyklus gehören, entzieht sich meiner Kenntnis.

Im Präludium werden die „im schönen Land Italia" gedachten Szenen als Erfindung der Kalliope selbst in den Mund gelegt. Der operettenhafte Chor der Alten sieht in Versen von äußerster Derbheit das Schicksal der Liebenden voraus und gibt eine Verwarnung an Galatheens Unschuld. Das Zwiegespräch zeigt die Spannung im Kampfe des wissenden Felix, im Schweben der Galathea zwischen Seligkeit und Tod, und die Lösung in ihrer Vereinigung. Reichlich ist die Lauge der Ironie darübergeträufelt. Rein hingegen ist der Ton in dem lyrisch-melancholischen Chor der Nymphen und Nixen, die als mythologische Wesen ein tiefes Verständnis haben für die beiden Menschen, die ihr Schicksal aus der Perspektive der Natur sehen. Das folgende Duo ist der übermütige und liebesfrohe Ausdruck des Glückes seiner Helden; es schließt mit einem singspielhaften gemeinsamen Verabschieden und Entschuldigen. Von den beiden folgenden Gedichten läßt besonders das erste die Leidenschaft Felixens zu Worte kommen. Es ist, wie schon erwähnt wurde, eines der schönsten Liebesgedichte Wedekinds. Das Finale raunt unvermittelt vom Tode, dem Galathea anheimfiel. Felix, von tiefer Liebe erfüllt, senkt sie ins Grab und hofft auf ein Wiedersehn.

Dieser Tod ist künstlerisch betrachtet eine Äußerlichkeit und rein

* Nach dem Almanach der Bücherstube auf das Jahr 1921 Horst Stobbe, München kam eine zweite Auflage 1913 als Handpressendruck der Offizina serpentis (E. W. Tieffenbach) Berlin-Steglitz heraus.

symbolische Zutat. In einem Brief an Vögtlin vom Juli 81 macht Wedekind den Freund mit seiner Abneigung gegen diese Erotika für den Tod der Galathea verantwortlich. „Du und deine Briefe tragen die schreckliche Schuld ihres Mordes, und ihr werdet sehen, wie ihr euch am Tage des Zorns verantworten wollt. Zwar muß mein Verstand dir für die schreckliche Tat Dank wissen, aber meinem Herzen, das so lange an dem lieben Wesen hing, wirst du es verzeihen, wenn es die Muse zu folgendem kurzem Grabgesang vermochte, welcher die Reihe meiner Pastoralia abschließt." Es war eben das Finale.

Neben tiefen, formvollendeten Versen stehen Zeilen von schülerhafter Plattheit. Wir finden schon Drastik und Spott, die auf des Dichters späteren Stil hinweisen: Galathea fragt, bevor sie sich dem Geliebten ergibt: „Heiratest du mich denn auch, wenn ich in die Wochen gekommen?" Darauf Felix: „Du selber trägst die Verantwortlichkeit für die Wirkung deiner Partien. Der Übelstand, welcher nach Abhilfe schreit, ist längst aufs Höchste gediehen." In dieser Logik und ihrem Ausdruck liegt bereits ein Teil Wedekindscher Komik enthalten, in der sachlichen Form, in welcher unerhörte Dinge gesagt werden.

Aufgeführt wurde Felix und Galathea zuerst im Sommer 1914 unter der Leitung von Dr. Hans Harbeck in einem Münchner Studentenkreise. Die 1919 von den Hamburger und Münchner Kammerspielen veranstaltete öffentliche Aufführung scheint mir aus stilistischen Gründen verfehlt. Das Werk mit seiner reichen Gliederung in Dichterwort des Prologs, Präludiums und Finales, sowie den Text der Chöre und der gesprochenen und gesungenen Wechselverse von Felix und Galathea und ihrer Soli ist ohne jede Beziehung zur Bühne und entfaltet seine eigentlichen Reize in episch-rezitativer Wiedergabe. Die von einer entfesselten erotischen Fantasie gestalteten Vorgänge werden durch noch so stilisierte Ver-

körperung beschränkt, und der idyllische Grundzug des Ganzen tritt zurück.

Der Dichter steht unter dem Zwange, seiner ursprünglichen Freude am Sinnlichen Form zu geben, und somit ist eine rein künstlerische Basis für diese erotischen Gedichte vorhanden. Oft genug wird Kunst nicht erreicht infolge innerer Mißklänge, zumeist aber deshalb nicht, weil doch der Verfasser nur die bescheidene Absicht hatte, eine Kneiptafel zu erfreuen. Und so haben wir uns denn gar nicht aufs hohe Roß zu setzen und mit dem Tadel zu beginnen, sondern festzustellen, was hier etwa trotzdem Poesie geworden ist. Das aber glaube ich bei diesen Gelegenheitsversen mehrfach angezeigt zu haben.

Wedekind hat außer Felix und Galathea und dem Kinderepos Hänsecken dreizehn Gedichte dieser Schülerzeit in seine Gesamtausgabe aufgenommen, nämlich „An L. B." als „Pennal", „An Oskar" als „Stallknecht und Viehmagd", „Franziska", „Margaretha" als „Die Symbolistin", „Fernsicht" als „Autodafé", „Lösung" als „Die tiefe Richtung", „Mahnung" als „An Franziska de Warens" und „Erdgeist", „Frühling", „Galatea", teilweis „An Elka", „Nachtgedanken" als „Der Gefangene", „Reue" als „Der blinde Knabe", „Jubilate" als „Weltweisheit".

Schon ehe er eigentliche Sprachgewandtheit erwarb, besaß er Versgewandtheit, die sogar nach Briefgedichten und versifizierten Schulaufsätzen drängte. Für Reize des Rhythmus, der Gliederung mit Reim und Strophe hatte er einen entwickelten Sinn, aber die spezifisch „literarischen" Formen hat er wenig gepflegt. So bleibt es bei ein paar Versuchen im Sonett, über das ihm seine philosophische Tante einen Lehrbrief mit einem Mustersonett Shakespeares schrieb, und bei zwei Ghaselen, um die man doch damals noch nicht ganz hinwegkonnte. Lieber ist ihm die frischere

Melodik Heines, der auch im Bau der bewegten Vierzeiler und im Reimwitz sein bester Meister bleibt.* Seine Freundin v. Greyerz macht auf ihn die Verse: „Originale liebst du wohl, doch machst du selbst die Moden mit, pflegst Heine-kultus viel zu toll." Als Student bekannte er, daß doch nicht so viel hinter ihm stecke. — Daneben kommt besonders Bürger in Betracht mit der schwunghaften Nachdrücklichkeit seiner auf den Vortrag berechneten Rhythmen, die Wedekind mit Vorliebe zur Anwendung bringt.** Auch die kurzen Reimzeilen aus Goethes Faust II liebt er. Wo es sich um Schaffung des Ausdrucks aus Nüchternheit und Gefühl handelt, um Reiz der Sinne und Spiel der Fantasie, um Drastik und Plastik des Witzes und der Laune, erhebt er sich über Ungelenkheit und Mittelmaß seiner Schülerpoesie soweit, daß wir an die Klassiker der Parodie, Travestie und des Bänkelsangs erinnert werden, an Bürger und Kortum des achtzehnten, sowie an die Biedermeierverse Friedrich Theodor Vischers, Ludwig Eichrodts und Adolf Kußmauls, an Wilhelm Busch, an die „Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten", das „Kommersbuch", und überhaupt an die lebendige studentische und bürgerliche Tradition des neunzehnten Jahrhunderts.

Wiederholt wurde er von Freunden als Kritiker ihrer Poesien angerufen, auch eine junge Aarauerin wendet sich mit ihren Versen an ihn, er leiht ihr seine deutsche Metrik und gibt Ratschläge, für die sie sich ehrfürchtig bedankt. Nachahmung und Mache hat er in mehreren Gedichten ironisiert. Er durfte auch einmal seinem eigenen Dichterroß die Spottgeißel geben, deshalb hatte er

* Beschenkt seid ... Beschränktheit; verpackt seid ... Nacktheit; gewohnt sein ... Mondschein; Bekanntschaft ... Götterlandschaft; daran bist ... Mann bist; Viehmagd ... nie plagt ... nie sagt; sieh da ... Ida; erglänzt er ... Gespenster.

** Die Lenorenballade rezitierte er gern auswendig, sie gehörte zu seinen Lieblingsgedichten.

doch das Gefühl, etwas zu können. Tante Plümacher gab ihm einen Rat wie ihn Goethe nicht besser hätte geben können: Glaube an dich selbst, indem du nämlich nichts künstelst, sondern alles so niederschreibst, wie es dir aus dem Herzen quillt, kühn von dem Gedanken ausgehend, es ist Natur und diese wird ihr Recht auf den Leser schon geltend machen. Er spielt schon früh mit Gedanken an die Schriftstellerei, spricht scherzhaft von seinem Verleger, dem Aarauer H. R. Sauerländer, schreibt Freunden, er wolle „Buchdrucker" werden. Im November 81 bemüht er sich zum ersten Male um den Druck.* Gleich nach der Annahme seiner Gedichte meldet er dem Freunde Schibler, daß er „seine schriftstellerische Karriere begonnen" habe. Bald plant er mit Schibler zusammen eine Zeitschrift. Freudig aber begrüßt er, als ihm der Sohn der Tante Plümacher wenigstens einen Hektographen schenkt. „Lang suchte ich einen Verleger, jetzt scher ich den Kuckuck mich drum, mein Hektograph ist Verträger zwischen mir und dem Publikum." Das Angebot seines oder seiner komischen Epen zum Turnfest von 82 und 83 erfuhr eine Abweisung, aber 84 fand sein Prolog einen Drucker, und somit wurde doch Sauerländer sein erster Verleger.

Für die hohe innere Gewißheit aber, die doch die Voraussetzung aller dieser Bemühungen war, ist das Wort charakteristisch, das er in eines seiner ältesten Notizbücher schreibt: Man muß der Kunst, wenn man sie übt, vollständig vertrauen und sich nicht vorbehalten, daß man bei ungünstigem Ausfall den Versuch wiederholt. Es ist eine Schlechtigkeit, daß man dem Orakel, wenn es einen ungünstigen Ausspruch getan hat, nicht glaubt. Man muß auf das Orakel wie auf Gott selbst vertrauen, denn dasselbe ist in Gottes Hand. Es ist ein Weg in das Reich Gottes, denn man tritt dadurch der Gottheit näher.

* Ich erwähnte, daß er sich damals mit Gedichten an die Redaktion der Zeitschrift „Erholungsstunden" wendet.

Viertes Kapitel

Der Student

Am 1. Mai 84 zog Franklin Wedekind, wohl versehen mit einem Paß, auf welchem ihm der Bürger der Vereinigten Staaten von Nordamerika bestätigt war, nach Lausanne. Er wohnte hier mit seinem in kaufmännischer Lehre stehenden Bruder Willi zusammen bei einem Tierarzt in der Villa Mon Caprice am Chemin de Montchoisy. Die germanistischen Studien, von denen Briefe Befreundeter sprechen, werden nicht weit her gewesen sein, kamen vielleicht überhaupt nicht zur Ausführung, denn er schweigt sich darüber aus. Mit Interesse hörte er Vorlesungen über die französische Literatur der neueren Zeit und bekam auch mit dem Bruder zusammen Privatunterricht in der französischen Sprache.

Gleichzeitig besuchte er die Malerakademie, um ein gern geübtes Talent auf seine Tragfähigkeit zu erproben. Immer schon hatte er seine Verse mit launigen, fantastischen, grotesken Skizzen begleitet, mit Zeichnungen von Tieren, Dämonen, Menschen, insbesondere Studien über Kopfbildung, Physiognomie und Haarwuchs, auch Architektur und Baumschlag, und das bleibt noch lange seine Neigung. In der Schülerzeit zeichnete er für sich eine Reihe antiker Köpfe in ein Album.*

Weibliche Körperschönheit, auch Reiz von Gewändern und Toiletten sucht er festzuhalten, wobei häufig ein Typus wiederkehrt,

* Bedeutende Originale der bildenden Kunst hatte er nie gesehen. Des Vaters Sammlung wies kaum etwas Beträchtliches auf. Nur in der Kunsthalle der Züricher Landesausstellung fand er Böcklins Muse des Anakreon und Bilder von Gabriel Max, welchen die Tante Plümacher hoch verehrte — sie schenkte ihm eine Reproduktion seines Tannhäuser — und dessen Zauber er selbst sich gern hingab. Er schrieb ihr von dieser Ausstellung begeisterte Berichte.

der offenbar ein ihm naheſtehendes Modell hatte: eine ſchlanke, lockige Frau mit ſtrahlenden Augen, in großem breitrandigen Federhut, enganliegender Taille, bauſchigem Rock und nackten, von langen ſchwarzen Handſchuhen bedeckten Armen. Auch Freude an der Linie des unbekleideten Körpers kommt zu zeichneriſchem Ausdruck, ja er pauſt ſogar ſchöne Frauen- und Tierleiber durch und ſchneidet ſie aus.

In Lauſanne hatte er Unterricht im Kohlezeichnen. Vielleicht ſtammt aus jener Zeit noch ein Heft mit einigen Köpfen und Geſtalten von akademiſchem, wenig eigenem Charakter. Dieſe ſchulmäßigen Bilder haben längſt nicht den Reiz der freien Verſuche früherer Zeit. Doch wird es ihm überhaupt öfter gegangen ſein, wie das Lauſanner Gedicht „Auf dem Signal" ſchildert: er iſt emporgeſtiegen, um zu malen, ſitzt aber verſunken in die Schönheit eines Efeublattes:

Denn ſchau ich dich ein Weilchen nur
Und ſchließe meine Augenlider,
Die ganze Landſchaft ſeh ich dann:
Den blauen See in ſeiner Pracht,
Die Sonn, die von den Bergen lacht,
Ich ſehe Wald und Fluren wieder —
Wer wollte mir die goldnen Strahlen,
Die klare Luft, die große Stadt,
Wer wollte ſie mir ſchöner malen,
Als mein beſcheidnes Efeublatt.

Die Fantaſie iſt als Malerin mächtiger als die Hand.

Sein poetiſches Schaffen iſt gering. Der Mutter ſchreibt er ein Geburtstagsgedicht, in welchem er dankbar die guten Geiſter ſeines Lebens feiert; es gilt von dieſem Gedichte wohl dasſelbe wie von dem des folgenden Jahres, über das er ſeinem Vater geſteht: „Ich

kann solche Sachen, wo der Stoff gegeben ist, und die Gedanken von selbst dem Herzen entströmen, und die Form das Schwierigste ist, nicht gut tagelang herumschleppen und zusammenstudieren, sondern schreibe sie leicht in der Aufregung der Eile und in der flüchtigsten Begeisterung des Augenblicks, was allerdings dann äußerlich an dem Opus seine auffallenden Spuren zurückläßt." Es entsteht das sentimentale Gedicht „Heimweh", das Sonett „Wegweiser" der Gesamtausgabe, und noch mehrere andere in dieser Form. Wie aus den Briefen hervorgeht, sind nicht alle erhalten, aber groß ist die Ernte nicht gewesen. Er führt ein Tagebuch, das aber nicht mehr vorhanden ist, er faßt den größeren Plan, seine Jugendmemoiren zu schreiben, kommt jedoch nicht zur Ausführung.

Öfter sind beide Brüder mit Damen der guten Gesellschaft zusammen beim Tee, im Konzert, auf der Ruderfahrt. Die Briefe offenbaren eine sonst nicht wieder hervortretende Naturfreudigkeit. Alle Abende geht Franklin in die Kirche, mitgerissen vom religiösen Treiben der Stadt. Gern begleitet er seinen Hausherrn auf die tierärztliche Praxis in benachbarte Dörfer! Auch die weitre Umgebung lernt er kennen, die alte Burgunderstadt Yverdon, Abondance und Thonon, wo einst Rousseau mit Madame de Warens gelebt und geliebt hat, auch Bergtouren werden unternommen, und eine Wanderung durchs Rhonetal über Zermatt und den Gornergrad schließt das Semester ab. Nach Mitte August trifft er wieder in Lenzburg ein. Hier hebt im Kreise alter Freunde ein leichtes Leben an, er läßt sich im Übermute etwas zuschulden kommen, erfährt eine derbe Zurechtweisung und wird im Zorn entlassen, als er anfang November nach München geht; monatelang bleibt der Briefwechsel mit dem Vater unterbrochen. In seinen Selbstbeschuldigungen behauptet er später, das Elternhaus entweiht zu haben.

Um was es sich damals handelte, wissen wir nicht; vielleicht waren es die schon erwähnten, noch in die Gymnasialzeit zurückreichenden Beziehungen zu Frau X, die „Tannhäuser-Venus-Episode", von der wir noch eine Spiegelung finden in der späteren Erzählung „Gährungen". Freundschaftlich hatte Franklin schon zu Lebzeiten des Mannes in ihrem Hause verkehrt und war auch den Kindern verbunden; später aber war die liebebedürftige, künstlerisch empfindende Frau dem frühreifen, leidenschaftlichen Knaben so nahe getreten, daß er im Gegensatz zu der philosophischen von einer „erotischen" Tante sprach. Frau Wedekind schildert im Dezember 85 die schöne eitle Frau, welche noch als Ballmutter reizvoll genug war, um junge Damen eifersüchtig machen zu können, als ein Wesen von tiefem Gemüt und hohem Glauben an alles Gute, Große und Schöne, deren Zuneigung sich der Sohn ganz würdig erweisen solle. Aber, meint sie „Es fehlt ihr jene heilige Weihe, die dem Menschen durch erlebtes Unglück aufgedrückt wird. Sie war stets, sowohl von ihrem Vater, als auch von ihrem Manne verhätschelt worden, und sie kennt jene grenzenlose Erbitterung nicht, die durch die Ungerechtigkeit von Menschen hervorgerufen wird, die, je mehr wir sie lieben, desto schmerzlicher verletzen und verwunden. — Daher kommt es auch, daß sich X noch so viele Illusionen bewahrt hat, daher auch ihre in meinen Augen manchmal grenzenlose Unbedachtsamkeit. Sie kennt das Gebranntsein nicht, fürchtet daher auch kein Feuer und glaubt, daß es denjenigen, die auf dem Marterroste liegen, nicht weh tue. Das ist, objektiv betrachtet, ganz schön und gut, und man kann sich freuen, in unseren Zeiten der extremen Empfindung noch jemand zu finden, der vom Leben so sanft angefaßt worden ist. Ich erfreue mich auch an dieser Erscheinung wie an einer duftvollen, exotischen Blume, besonders da sich bei unserer lieben Freundin zu ihren Eigenschaften noch diejenige ungewöhnlicher Menschen-

liebe und Duldsamkeit gesellt. Allein, um mich ganz befriedigt zu fühlen, und um sie zu meiner Freundin zu machen, fehlt mir an ihr die tragische, tiefe Färbung, jenes Verständnis für Handlungen, welche durch die Macht der Verzweiflung hervorgerufen werden, und die über alles Konventionelle hinweg sich vor allem andern ihr Recht zu erringen trachten. Frau X opfert gewiß manches ihrem Schönheitsgefühl und läßt in Haus und Umgebung oftmals fünf gerade sein, um nicht die vornehme schöne Gemütsruhe zu stören. Sie ist kein Feuergeist, sondern ein anmutiges, lächelndes Idyll."

Zwei Heftchen Gedichte liegen vor, die überschrieben sind „Gedichte von Erika" und „Passionsblüten von Erica"; Erika war der Liebesname der Tante. Das erste Heft enthält siebzehn Gedichte, die nach der Datierung zweier wohl zwischen 1882 und 83 entstanden sind, doch mag auch wohl dieses oder jenes 1884 geschrieben sein. Die Verse geben zumeist Stimmungen einer Frau, Bilder der Erinnerung, des Liebesglücks, des Todesleids und sind eine schwächliche, sentimentalische, passive Lyrik. Das zweite Heft umfaßt acht Gedichte aus der Zeit von 1882 bis 84, fünf davon sind aber bereits in der vorigen Sammlung enthalten. Die Zusammenstellung bedeutet im wesentlichen eine Totenklage um den Mann. Nun hat Wedekind aber zwei Gedichte der ersten Sammlung — eines ist in der zweiten wiederholt — in seine Gesamtausgabe aufgenommen, nämlich „Ich hab dich lieb! — kannst du es denn ermessen" als „Alte Liebe" und „Ich soll ihn lassen" als „Madame de Warens". — Zweifellos stammen die Gedichte dieser Hefte in ihrer Mehrzahl nicht von Wedekind, sondern von „Erika". Immerhin könnten aber einzelne von ihm sein.

Die Handschrift der Liebenden hat große Ähnlichkeit, doch glaube ich sagen zu dürfen, daß das zweite Heft von ihr, das erste von

ihm stammt.* Er schreibt also eine Sammlung ihrer Gedichte aus, und darin stehen ohne irgendwelche Angabe zwei, die er später für sich in Anspruch nimmt. Beide bieten stilistisch nicht Maße genug, um von innen her eine Entscheidung zu ermöglichen, aber dies ist doch verdächtig, daß der Zwölfzeiler „Ich hab dich lieb" uns außerhalb des Heftchens noch auf einem Blatt erhalten ist, welches die Tante geschrieben hat und das ausdrücklich die Unterschrift „Erica" trägt. 1894—95 hat er das Lied sogar komponiert, aber trotzdem ist seine Verfasserschaft zweifelhaft, wir müßten denn annehmen, daß er sich hier in einer Weise angepaßt hat, die sonst gar nicht seine Art ist, und daß er ihr diese Gedichte für ihre besonderen Zwecke überließ.

Die nachweislich damals von ihm an Erika gerichteten Verse sind zwar auch ohne künstlerische Bedeutung, weil sie dem Leben allzu unmittelbar entsprungen sind, aber sie haben wenigstens einen charakteristischen, leidenschaftlichen Ton. Liebesgedichte sind bei Wedekind selten; er sagt von den Liebesgefühlen: „Noch nie vermochte ich laut sie auszusprechen, denn sobald mir auf der Zungen lag das süße Wort bereit, hab ich es hinabgeschlungen, voller Lust und Seligkeit." Er staunt selber, daß sich jetzt die Empfindung löst.

„An Laura"** (auch „Trost" überschrieben) sucht die Lebendige vom Grabstein ihrer alten Liebe in seine Arme zu ziehen. Die Geliebte sieht in ihm ihren Telemach und nennt sich seinen Mentor; er vergleicht sie mit der Sonne zugleich und der Hexe von Endor, der tiefen Zwiespältigkeit dieser Liebe wohl bewußt. Hierher gehört auch der Zyklus „Der Kuß in seiner Entstehung und Fortentwickelung

* In dieser Vermutung bestärkt mich auch die Tatsache, daß beim zweiten Heft der Name Erika, wie immer von ihr, mit einem c, beim ersten Heft, wie immer von ihm, mit einem k geschrieben ist. Auch besteht das erste Heft aus dem graugrünen, dicken Papier, welches er damals oft für seine Gedichte benutzt.

** Beziehung auf des jungen Schiller Lauragedichte.

bis zur höchsten Vollkommenheit nach dem Leben dargestellt." In der ersten Abteilung dieses Gedichtes wird der Mutterkuß besungen, in der zweiten, wie das Mädchen den scheuen Knaben küßt, in der dritten der Freundeskuß, in der vierten, wie der Jüngling die kühle Schöne küßt, ohne von ihr wiedergeküßt zu werden, und endlich der Liebeskuß.* Diese fünfte Abteilung ist mit dem Titel „Der Debütant" in die Gesamtausgabe aufgenommen unter Kürzung der ursprünglichen siebzehn Strophen auf acht, wobei nur eine Strophe neu geschaffen zu werden brauchte, und unter Umwandlung des allzu Biographischen ins Typische. Was diesem letzten Gesange Bedeutung gibt, das ist die Empfindsamkeit und der Überschwang, womit hier die eine große Liebe gepriesen ist, die religiöse Weihe, die hier zum ersten Male der Liebe gegeben wird.

Das Charakteristischste der übrigen Liebeslieder ist wohl

„Erika"

Vielgeliebte Kindheit du, fliehst von mir zur Stunde,
Auch die jugendliche Ruh ging dabei zu Grunde.
Mein vergangen Leben lag freundlich anzuschauen,
Wie im goldnen Maientag blumenreiche Auen.
Hättst du Sonne mir doch nicht deinen Glanz gespendet!
Von dem großen Himmelslicht ward mein Aug geblendet.
Ist es doch verderblicher als der Sterne Funkeln.
Denn ich bin ein Sterblicher, ging bis jetzt im Dunkeln. —
Hehre Sonne, Tagesstern! Wärmend mich zu laben,
Oh wie stehst du mir so fern, himmlisch hoch erhaben!
Tollkühn jagt mich himmelan meine Todeswunde.
Wenn ich dir nicht folgen kann, geh ich gern zu Grunde.

* Vielleicht gab Kellers Novellenzyklus „Das Sinngedicht" die Anregung; die Mutter las Keller sehr gern.

Auch zu zweit werden Gedichte verfaßt, so drei, die eine Abschrift betitelt „Kraterlieder". Erika schreibt:

Die Herrin und ihr Page, die gingen Hand in Hand,
Viel Blumen sich zu pflücken an eines Abgrunds Rand.
Der Abgrund war ein Krater, seit ewiger Zeit er stand.
In seiner Tiefe lodert ein mächtiger Feuerbrand.
Sie pflückten am Abgrund die Blumen, sie haben ins Feuer gesehn,
Sie strauchelt, stürzt kopfüber — da war es um beide geschehn.

Wedekind antwortet am folgenden Tage:

Nun vernehmet die Moral
Aus betagtem Munde:
„Blumenpflücken ist fatal
An des Kraters Schlunde!"

Also warnend sprach zu mir
Mein ergrauter Vater. —
Dennoch spring ich gern mit dir
Nieder in den Krater.

Zwar zerschellen Arm und Bein,
Haut und Haar verkohlen,
Und die beiden Herzelein
Wird der Satan holen.

Aber die Erinnerung
Kann uns nicht entschwinden.
Und ein fromm Gebet im Sprung
Wird Erhörung finden.

Drum, mein vielgeliebter Schatz,
Sei getrost und munter!

Wagen wir den kühnen Satz
In die Glut hinunter!

Folge freudig meiner Spur,
Durch mein Wort geleitet. —
Hat wohl schöner die Natur
Je ein Grab bereitet?? —

Erika beendet den Zyklus mit warnenden Strophen, deren Schluß heißt: zurück von den züngelnden Flammen! Es kann ja, es darf ja nicht sein.

Gleich darauf schreibt Wedekind ein paar beschwichtigende Verse, die ihr zustimmen, aber es folgen dann doch wieder wild werbende. Die Liebe entwickelt sich weiter. Seit November 84 liegen Briefe vor, in denen er des „Schäferspiels im Zaubergarten" gedenkt.* Er will ihr nicht über Kunst und Dichtung, nicht über Münchner Vorfälle schreiben: „Einzig in unsrer Seele geschehen die wahrhaft unsterblichen Begebenheiten, in unserer Seele, wo Empfindungen und Gedanken Personen gleich umherwandeln, sich begegnen, sich bekämpfen und Lust- und Trauerspiele aufführen, die wahr und interessant bleiben, bis dereinst die Gräber sich auftun, und das Treiben der Menschen ein jähes Ende nimmt. Und wer wüßte wohl besser Briefe aus solchem Seelenleben heraus zu schreiben als gerade Sie, liebe Tante, Sie, deren tiefes Gemüt im Verein mit Ihrem hellstrahlenden Verstande, geschmückt und verherrlicht durch die reichste Fantasie Ihnen eine innere Welt schafft, die in wenig Menschenherzen ihresgleichen findet. Sind Sie mir jetzt böse darüber, daß ich, ein junger Fant, es wage, Ihnen so freimütig meine Ansicht vorzulegen? Wohl haben Sie Grund dazu, und dennoch tragen Sie selber nicht die kleinste Schuld daran. Haben

* Da ihre Briefe fast alle fehlen, läßt sich das weitere Verhältnis auch nur einseitig und vermutungsweis schildern.

Sie mich doch verwöhnt durch die Gunst Ihres Umganges, verwöhnt durch die herzlichsten, liebevollsten Worte, die jemals einem Menschenherzen entströmten; und noch jetzt, wenn ich Ihre zarten, schönen Gedichte, Ihre früheren Briefe lese, so tut sich eine Welt voll Wonne und Seligkeit meinem Blick auf, deutlich erkenn ich jegliche der Gestalten darin; aber Sie weichen scheu zurück, wie die Trugbilder der Fata morgana, sobald mein sehnender Arm sie umfangen, mein Wort sie bannen, mein Mund sie küssen will." Tiefe Sehnsucht erfüllt ihn nach ihr, die ihn „ganz versteht".

Aber während er noch im April 85 in solchen Gluten steht, vernachlässigt er sie im Sommer mehr und mehr und entschuldigt Anfang September die ausgebliebenen Briefe mit so durchsichtiger Sophistik, daß die Tante seine Worte: „Wo hätte ich die richtige Stimmung gefunden, die würdig gewesen wäre, mich mit Ihnen, geliebte Tante, im Geiste verkehren zu lassen!" mit einem Fragezeichen versieht. Neben seine Behauptung, er habe anstatt dessen von ihr geträumt, schreibt sie „Wers glaubt!" und dann folgt die ahnungsvolle Frage: Wo bleibt der Herzenston?

Doch im Herbste 85 in Lenzburg schließen sie sich wieder zusammen, die Beziehungen erreichen ihren Höhepunkt, wie wohl das enthusiastische Gedicht „An Madame de Warens" vom 21. Oktober 85 bezeugt. Aber während schon früher eine Neigung zu ihrer Tochter vorhanden war — er spricht vom Hause X als der Löwengrube und von sich als Daniel —, brach diese jetzt stärker aus und fand auch Erwiderung. Das Gedicht „Neue Liebe" der Gesamtausgabe war ursprünglich an sie gerichtet und trug ihren Namen. Das jetzt „An Franziska de Warens" betitelte Gedicht war zuerst der Schluß des Gedichtes „Mahnung" vom Jahre 1882/83 und wurde mit leichter Änderung aus folgender Fassung geschaffen:

Gestern dacht ich eines Kusses,
Den mir einst die Liebste gab.

In Erinnrung des Genusses
Leckt ich mir die Lippen ab.

Und das war so zart, so saftig,
Daß — wer weiß, wie es geschah! —
Plötzlich ich mein Lieb leibhaftig
Wieder bei mir sitzen sah;

Hörte, wie sie sprach und lachte,
Manches liebe, süße Wort.
Aber als ich drauf erwachte,
Da war alles wieder fort. —

Wahrscheinlich gehört auch „Franziskas Abendlied" hierher.

Die Tante, deren Gesundheit schwankte, bekam damals einen lähmenden Nervenanfall. Sie wollte sich nicht mit seiner Freundschaft begnügen, wollte ihn nicht freigeben. Wenn er auch nach seiner Abreise noch einmal von Heimweh zu ihr spricht, so erkannte er doch jetzt die Gefahren des Verhältnisses besser und rang sich mit Gewalt los. Er beichtet der philosophischen Tante, und diese gibt ihm folgenden Rat: „Du mußt die Frau sanft und mit möglichster Schonung aus ihrem unseligen Dusel aufwecken. Lange kann das ja nicht gehen, und eine solche Komödie ist deiner unwürdig und tut ihr doch nur harm. Sie soll lernen, sich an deiner Freundschaft genügen zu lassen, auf mehr hat sie keinen Anspruch. Die Unlust, welche dir aber die Lösung dieses unnatürlichen Verhältnisses verursacht (je größer diese Unlust ist, umsomehr macht es dir Ehre), die sollst du geduldig auf dich nehmen als eine noch immer viel zu gelinde Strafe und Buße deines Anteiles an dem Wahnsinn . . . Jedenfalls mußt du die Sache auf vernünftigen Grund zurückstellen. Dichte sie an, laß dich andichten — vorläufig! — schwör ihr ewige Freundschaft, mache sie zur Vertrauten deines Herzens, — aber gestehe ihr sobald als möglich, daß du für

eine schöne siebzehnjährige Münchnerin in Flammen stehest. Es wird ihr weh tun, aber es ist vernünftig, und alles Gute ist dies letzten Endes nur deswegen, weil es vernünftig ist." Er fabuliert nun von Liebe zu einer Angelika in München und schildert dann mit sentimentalischem Aufputz den Tod des geliebten Mädchens und seine Reise zu ihrem Begräbnis nach Passau. Die „Tante fällt drauf rein." Bald muß er sie um Rückgabe seiner Briefe gebeten haben; sie schickt sie mit schmerzlichem Bedauern, jedoch nicht ohne böse Randglossen. „Aber weil Sie tot sein wollen, will Erika Sie nicht wieder erwarten." Es heißt dann: „Tante X ist richtig dahintergekommen. Es gab einen großen Krach mit schlaflosen Nächten, langen Moralpredigten und viel rührenden Gedichten. Ich hab aber alles wieder ins beste Geleis gebracht." Im März 86 schreibt er ihr einen Trostbrief, bedauert seine Seiltänzerei, gibt vertrauensvoll Beichten seines Lebens, es kommt noch ein ungewisses Hin und Her, bis sie sich schließlich im Sommer 87 aussprechen und versöhnen. Im Jahre 1894 ist sie gestorben.

Anfang November 1884 also kam Wedekind mit seinem älteren Bruder Armin nach München. Sie wohnten hier Türkenstraße 30 im Rückgebäude bei einem herzoglichen Lakai. Ihr anfänglicher Verkehr war eine Gesellschaft von Lenzburger Bekannten und anderen Landsleuten. Man traf sich auf den Stuben. „Abends zum Dessert wird ein Stück aus Goethes Wilhelm Meister vorgelesen und Tabak dazu geraucht." Dem väterlichen Wunsch zufolge studierte er Jura und fand auch anfangs das Corpus Juris, welches Heinrich Heine die Bibel des Egoismus nennt, gar nicht so ledern, und die Pandekten nicht so schrecklich dürr, wie sie verschrien sind. Er hatte drei Vorlesungen belegt: Deutsche Rechtsgeschichte bei v. Sicherer, Institutionen bei Hellmann und römische Rechtsgeschichte bei Löwenfeld, und wird an juristischen Vorlesungen wohl nicht mehr gehört haben, doch „geschunden" hat er

noch manche Stunde Philosophie, Literatur und Kunstgeschichte. Auch hat ihn sein Bruder Armin öfter mitgenommen in die gynäkologischen Vorlesungen Winkels. Nach Haus schrieb er, daß er fünf ganze Morgen und vier Nachmittage im Kolleg säße. Im Sommersemester 85 studierte Armin in Zürich, Franklin blieb in München und verzog nach Schellingstraße 27/III. Er hörte Pandekten bei Seuffert und römisches Familien- und Erbrecht bei Löwenfeld, dazu bei Riehl Kulturgeschichte der Renaissance, die er aber nicht belegt hatte, wie die Ermatrikel beweist. Aus dieser Vorlesung stammt das einzige erhaltene Kollegheft Wedekinds, das am ausführlichsten wird, wo von der Buchdruckerkunst die Rede ist.

Mit der bildenden Kunst kommt er in der Münchner Atmosphäre in engere Fühlung. Er zeichnet wieder Köpfe, Gestalten, Landschaften nach der Natur und nach Vorlagen, er besucht eifrig die Pinakotheken, die Schackgalerie, das Maximilianeum und die neueren Ausstellungen, er schmückt seine Stube mit Reproduktionen von Tizian und Michelangelo, der Vater schickt ihm zwei Rubensbilder, einen Giulio Romano und einen Tizian. Von Tizian schreibt Franklin: „Seine Schöpfungen sind diejenigen, bei denen ich im Geist am liebsten verweile. Diese herrliche Lebensfülle, verbunden mit der hohen und zugleich lieblichen Schönheit und vor allem die tiefe wunderbare Farbenpracht sind so bestrickende Vorzüge, daß sie den Blick sich nicht abwenden lassen." Er liest Mengs Schrift „Über den Geschmack in der Malerei" und bildet sich auch durch Umgang mit Fachleuten. Bald tritt er mit kritischen Bemerkungen über Böcklin und Max hervor und sagt etwa von Grützners „Auerbachs Keller": „Es scheint mir eben nur die Kneiperei wiedergegeben ohne den Goetheschen Geist, der dieselbe belebt." Doch glitt seine Fantasie bei Betrachtung von Werken bildender Kunst gern in das Gebiet des Ethischen ab, auf dem er mehr zu Hause war. So schreibt er von der heiligen Magdalena des Rotari, sie

erinnere ihn mit ihrem süßen Sünderinnenantlitz immer an den unendlichen Vorzug in moralischer und besonders auch in ästhetischer Beziehung, den gewisse liebenswürdige Laster vor der strengen, engen, kleinlichen, peinlichen Priester- und Philistertugend haben. „Aber wie manches Opfer wird noch fallen, wie mancher Märtyrer noch sterben müssen, bis die dünkelhafte, tugendstolze Menschheit auch in dieser Richtung einmal christlich wird."

Auch zur Musik kam er jetzt in ein näheres Verhältnis. Hier hatte er besonders dem Schweizer Kritiker Dr. Heinrich Welti vieles zu danken, den er von der Kantonsschule her kannte. Wedekind schreibt selber: „Half er mir doch mit liebevoller Geduld, mich in dem großen Chaos von Eindrücken jeder Art hier in München zurecht zu finden, so daß ich jetzt auf jedem Gebiete der Kunst auf dem besten Wege zu einem gesunden Urteil bin." Durch Welti lernte er eine Reihe Hofmusiker kennen, die eine Zeitlang fast sein einziger Verkehr waren. Er hatte sich zwar als Schüler ein wenig mit Musik beschäftigt, im Februar 82 seine ersten Versuche auf der Gitarre gemacht und dann auch ein wenig Geige und Flöte gespielt, doch bekam er allzuwenig Musik zu hören, und stand nun plötzlich der Fülle des hier Gebotenen so fremd gegenüber, daß er niedergeschlagen meinte, er besitze kein Musikverständnis. Er besuchte Symphoniekonzerte, klassische Quartettabende, er hörte Kirchenmusik von Palestrina und Mozart und sah im Residenztheater den Figaro, die Zauberflöte und den Don Juan. Mozarts Musik war ihm die liebste, und er gestand: „Solch schöne, reine lebensfrohe Klänge zu vernehmen ist doch der höchste musikalische Genuß, den ich mir denken und verstehen kann." Er las auch das Leben Mozarts, „eine erschütternde Tragödie, die mich mehr ergriffen hat, als irgendeine auf der Münchener Hofbühne." Mit der Oper hatte er sich anfangs nicht recht abzufinden gewußt, aber bald berichtete er seiner Mutter von seinen musikalischen Theater-

erlebnissen, der Norma, dem Troubadour, dem Barbier von Sevilla, der Weißen Dame, die ihm musikalisch besonders gut gefällt, Kreutzers Nachtlager, dem Freischütz und Lortzings Undine und Waffenschmied, an denen er tiefe Freude hatte. Rossinis Tell mag er nicht anhören „aus Respekt vor Schiller". Er gesteht, sich sein Lebtag noch nie so sehr gelangweilt zu haben wie in Beethovens Fidelio. Am schwersten verständlich ist ihm Wagner. Er verließ mit wahrer Entrüstung eine sehr gute Aufführung der Meistersinger. Rienzi machte keinen besonderen Eindruck, ebensowenig Tannhäuser und Lohengrin. Erst der Fliegende Holländer brachte ihn auf die richtige Spur — im Verein mit den Bemühungen seiner Freunde — so daß er von der Walküre in ununterbrochener Spannung erhalten wurde. Aber er zweifelte Wagners Bedeutung doch an; man müsse sich erst in seinen philosophischen und künstlerischen Ideenkreis zurechtgefunden haben, während die wahre, reine Kunst doch gerade das naive Gemüt direkt und unmittelbar berühren solle. Wedekinds Mutter schreibt nach ihrer ersten Züricher Walkürenaufführung: Ich verstehe Wagner nicht, ja ich anerkenne dieses Getön gar nicht als Musik, sondern eben nur als Lärm mit Pantomime und vielem Aufwand der Dekoration und Beleuchtung. Zudem der absurde Text und die Erbärmlichkeiten der sogenannten Götter — nein, für mich ist Wagner ganz unbegreiflich, seine älteren Opern vielleicht ausgenommen, wo wenigstens noch einige Brocken in der dünnen Sauce aufzufischen sind.

Vor allem aber tat es ihm das Drama an. Er war so sehr davon begeistert, daß er im ersten Winter 84 mal ins Theater ging. Bezeichnend für seinen Eindruck ist das Wort: „Es ist doch recht eigentümlich, daß die Bühnenwelt beinah so groß ist, wie die ganze übrige Welt; hier in München ist sie fast noch größer." Klara Ziegler bleibt ihm besonders im Gedächtnis haften. „Ihr Spiel ist so übermenschlich, so dämonisch, daß es den Zuschauer

fesseln muß und ihn in seinem Zauber gefangen hält, bis ihm etwas noch gewaltigeres vor die Sinne tritt." Er sah sie in Grillparzers Goldenem Vließ. „Wie das wilde, sorglose junge Mädchen zur schuldbeladenen Frau, zur liebenden Zauberin, zur unglücklichen Verstoßenen und endlich zur verzweifelten Mörderin an ihren Kindern wurde, gab sie mit überwältigender Leidenschaftlichkeit, der sie auch jeden Zwang in Gesten und Gebärden zum Opfer brachte. Ihre Elisabeth im Essex war natürlich sehr realistisch; ganz im Gegensatz zu Frau Oschwald (in Lenzburg), mehr Weib als Königin, und mehr Satan als Weib, wogegen sie in Geibels Brunhilde den Gegensatz zwischen weiblicher Schwäche und megärenhafter Wildheit in krassester Weise zum Ausdruck brachte." — Er besucht das klassische wie das neuere Drama und vermag sich auch an der Darstellung der Ramlo von Sardous „Cyprienne" zu begeistern. Von Ibsens Bühnenwerken hört er durch Dr. Welti und liest sich bald darin ein; während seiner ersten Ferien disputiert er mit Mutter und Schwester bereits über das Noraproblem und die Frauenfrage; er bekommt den Dichter auch persönlich öfter zu sehen, hat aber von ihm einen sehr abstoßenden Eindruck.

Unter diesem Ansturm von Erlebnissen wurde die Muse schweigsam und blieb es fast ein Jahr. Im März 85 heißt es in einem Briefe, daß er in München noch nicht einen einzigen Vers geschrieben habe, und bis zum September brachte die Lyrik nur einige schwache Triebe. Dafür aber ging er am 5. Januar 85 an die Ausführung einer epischen Prosa, der Novelle Galatea.

Dreimal hat Wedekind versucht dies Werk zu gestalten, ohne daß er auch nur über die Anfänge hinausgekommen wäre und überhaupt die Heldin Galatea erwähnt hätte. Die älteste Fassung besteht aus einem fertigen und einem begonnenen Kapitel. Fridolin Wald ist in seiner Kunst enttäuscht und von Lebensüberdruß ergriffen. Er will Abschied nehmen von seinen Freunden und sich

aus der Philisterstadt Schildach zurückziehen auf das Schloß seines Vaters. Der einsame Weltschmerzler wird folgendermaßen geschildert: „Die guten Bürger waren die tiefe Melancholie in den interessanten Zügen des Herrn Wald längst gewohnt und erklärten, es sei das nichts anderes als die vor dem Spiegelglas einstudierte Maske, hinter der sich ein tiefes, niegestörtes Wohlbehagen gut zu verbergen wisse. Bewußtermaßen spielte Herr Wald aber doch solch lächerliche Komödie nicht. Nein! Er hielt sich in der Tat für einen der Unglücklichsten unter den Sterblichen, und war es ja am Ende auch schon deswegen, weil er sich einbildete, es zu sein. Und gestützt auf diese kurze Schlußfolgerung dürfen wir nun wohl mit bestem Gewissen behaupten, daß besagte Anschuldigung der Philister unbegründet ist, daß die Leute von X ihren Mitbürger verkennen, daß jener überhaupt keine Komödie spielt, daß sein Antlitz der wahrhaftige Spiegel seiner düsteren Seele ist, und er selber sich nur über den Grund seines Unglücks in einem schwer korrigierbaren Irrtum befindet."

Einzig sein Freund Konrad versteht ihn und möchte helfen. Der sieht die Schwächen des wohlversorgten, freien Glückskindes genau, wenn er Müßiggang und Träumerei als die Ursachen seiner ununterbrochenen Melancholie erklärt und rät: „Halt dich an die Wirklichkeit und nicht an Träume. Das Leben hegt gesündere Wärme als das Treibhaus deiner üppigen Fantasie... Du nimmst dir heraus, über das Leben abzusprechen und kennst es ja noch gar nicht. Lebtest du doch immer mit dir selber zusammen, mit deinen eigenen Fantasiegebilden. Stürz dich einmal hinein in den lebendigen Strudel, und deine Selbstmordgedanken werden dir bald genug vergangen sein." Fridolin liest ihm nun ein pessimistisches Gedicht vor, das Konrad für sein Wochenblättchen zu Abdruck annimmt. Solcher Gedichte sollten viele in die Erzählung eingestreut werden nach dem Muster der Romantik, die Fridolin sein Steckenpferd nennt.

In dieser Zeichnung steckt viel Selbstcharakteristik, aber natürlich ist Fridolin nicht das Bild des zwanzigjährigen Studenten und angehenden Schriftstellers Wedekind, sondern der Verfasser hat ihn bis zu einem gewissen Grade von sich abgestellt, schon allein durch die Selbstironie, welche einseitig die Schwächen dieser Erscheinung hervorhebt und dem Helden auch ein bis zur Parodie schlechtes Gedicht zuschreibt. So spielt der Dichter mit seinem Schatten.

Über die Weiterentwickelung Fridolins und über die eigentliche Galateahandlung bleiben wir im Unklaren; es ist nur angedeutet, daß ein studentischer Freund Fräulein Kunigunde liebt, einen Schulschatz Fridolins, deren Bruder Eduard auch eine Rolle spielt.

Die zweite Fassung läßt die Unzufriedenheit des Helden nicht aus künstlerischer Enttäuschung hervorgehen, sondern der Unstete, Leichtentflammte, Flatterhafte ist durch dauernde Mißerfolge in der Liebe gekränkt und überdrüssig geworden. Jede kurzweilige Liebelei hat er für heiligen Ernst genommen, denn — fügt der junge Autor hinzu — der heilige Ernst in seiner unerschütterlichen Gewalt war ihm eben noch niemals begegnet. Aber seinen Unmut steigerte er jedesmal durch die weltschmerzlichsten Dichtungen ins Ungeheuerliche.

Fridolin wird nun so charakterisiert, daß wir wieder sein Bild und das des Dichters ineinander verschwimmen fühlen: Er sah bedeutend älter aus, als er in Wirklichkeit war. Er zählte etwa fünfundzwanzig Jahre, aber wer die gebückte Haltung seiner langen Figur und den düster weltschmerzlichen Ausdruck seiner Augen beachtete, der mochte wohl fragen, welch tiefer unheilbarer Kummer denn auf diesem jungen Leben lasten könne. Und doch bewegte sich unser Held genau genommen im hellen, warmen Sonnenschein des Glückes. Er besaß auch ein durchaus fröhliches Temperament; aber daß er bei seinem ziellosen Träumen und müßiggängerischen

Poetentum keine innere Befriedigung fand, wird jedermann begreifen. Nur er selber begriff das keineswegs, sondern hielt sich im Gegenteil für ein vom tückischen Schicksal auserſehenes Opferlamm. Dabei gefiel er sich aber nirgends so gut, als eben in diesem vermeintlichen Märtyrertum. Wer will übrigens auch entscheiden, ob der weltschmerzlich trübe Blick seiner Augen unter den dichten, unheimlich ineinanderspielenden Brauen hervor ihm von der Natur als Illustration zu seiner pessimistischen Gemütsveranlagung gegeben, oder nur die Folge einer selbstanerzogenen Eigenschaft Fridolins war. Im übrigen besaß er ein stark prononziertes edles Profil mit großer Adlernase. Ein sanfter Zug von Milde und Gütigkeit um den weichen Mund ließ seine friedliche Natur nicht verkennen. Sein Haar war dunkelblond und schlicht, sein Gesicht glattrasiert, seine Turnüre und Kleidung einfach und nicht ohne Anspruch auf Eleganz."

Von den vier Kapiteln dieser Fassung bringt das unvollständige erste Fridolins Charakterbild, das zweite den Beginn der Abschiedsfeier, ein Gespräch mit Freund Konrad, das dritte führt weitere Freunde ein und gibt den Anfang der Liebesepisode (der ersten Fassung). Im letzten Kapitel erzählt Kunigundens Bruder Eduard von seiner ersten und einzigen Liebe ... Es ist also noch nicht einmal die Spur vorhanden von einem einheitlichen epischen Stoffe.

Die dritte Fassung gruppiert den Stoff in zwei Bücher, deren erstes — „Fridolin" überschrieben — drei Kapitel, deren letztes — „Konrad" betitelt — ein angefangenes Kapitel hat und erzählt, wie Konrad alle Fakultäten studierte und zu keinem Examen kam. Kapitel 1 des ersten Buches bricht vor den Gedichtproben Fridolins ab und hält sich wie das zweite Kapitel der Abschiedsfeier vielfach wörtlich an die zweite Fassung. Offenbar weil er der episodischen Liebesgeschichten satt war, führt er nun unter einem dicken Strich seine Geschichte auf andere Weise fort. —

Man könnte hier geradezu von einer vierten Fassung sprechen: Im Winkel einer Kneipe sitzt Fridolin mit Freunden und seinem Pächter Gottlieb zum Abschiedstrunk beisammen. Die Pferde warten im Stall. Die vom Vater ererbten Sporen klirren an seinen Füßen. Er raucht die Knasterpfeife der Bauern und begleitet auf seinem Lieblingsinstrument, der Handharmonika, mit kräftigen Akkorden den Gesang der Runde „Es hatten drei Gesellen". Nach schwerer Trennung reitet er mit seinem treuen Knappen in die mondhelle Nacht hinaus. Im dunklen Walde spielt er eine taktfeste Melodie, „die, wenn sie sich auch in keinem Salon hätte hören lassen dürfen, doch in diesem Falle das Romantische der ganzen Situation noch um ein Beträchtliches erhöhte". Die Natur ist empfindsam geschildert. Sie gelangen um zwei Uhr nachts auf sein Schloß Freudenfels und werden am Bogentor von der alten Mutter des Pächters empfangen und mit einem Imbiß gestärkt. Für Fridolin beginnt jetzt eine neue Zeit; er „legt sich zur Ruh mit der Hoffnung, in dieser ländlichen Einsamkeit die Befriedigung wiederzufinden, die ihm das Leben in der Gesellschaft nicht mehr zu bieten vermochte. — So ganz allein war er übrigens dennoch nicht trotz all seiner Anstrengung. Begleiteten ihn doch ein friedliches Gemüt, ein ruhiges Temperament und alle neun Musen mit in die Einsamkeit." Dieser viel männlichere, reifere Fridolin ist insofern wenigstens schon seit Beginn der dritten Fassung angelegt, als eine Anzahl melancholischer Züge unterschlagen sind, und so rückt denn diese Gestalt noch weiter ab von dem ursprünglichen Bild und wird einem gegenwärtigen, gesunden verwandter.

Das Autobiographische aber bleibt das eigentlich Bemerkenswerte an dem Werk; das Künstlerische ist ganz unentwickelt, von der willkürlichen Kapiteleinteilung und der Sprache, die gleich geziert, unfrei und hölzern ist in der Erzählung des Dichters, wie im Gespräch seiner Menschen, bis zu der an das Feuilleton

von Provinzblättchen erinnernden eifrigen Beziehung auf den geneigten Leser.

Lange Zeit wird Wedekind an diesem Werke gearbeitet haben, und nichts läßt darauf schließen, daß er vor September eine neue Dichtung begonnen hat. Diese Galatea bleibt eine Phase für sich.

Im Februar 85 bittet Franklin in einem Geburtstagsbriefe dem Vater sein Vergehen ab, und gleich ist die Versöhnung hergestellt, der Alte schickt ihm wieder seine von Kuponverrechnungen begleiteten, ausführlichen, tagebuchartigen Briefe, die beweisen, daß Franklin eben doch sein Stolz und Liebling war; auch die Mutter und Tante Jahn behaupten das. Besonders wichtig sind aber die Briefe der Mutter. Regelmäßig schreibt sie ihm ihre langen, von kindlicher Frische und Herzlichkeit erfüllten Berichte über Familie, Verwandtschaft und Bekanntenkreis, ihre Haus- und Gartentätigkeit, Dienstboten und Scheuerweiber, den Singverein, das Klöppelkränzchen und ihre Lektüre. Praktische, gesunde Philosophie fließt überall ein, so über Ehe, Erziehung und Charakter. Sie beschäftigt sich mit seiner Wäsche und Kleidung, die sie größtenteils selbst besorgt, sie fragt nach Nahrung, Wirtschaft, Gesundheit und Tätigkeit, wobei sie in ihrem Urteil über poetische Werke bescheiden, aber doch bestimmt ist. Sie ängstigt sich zwar über Zeitvergeudung, behandelt jedoch gerade diesen Punkt mit äußerster Feinfühligkeit und appelliert an seine eigene Einsicht. Ihr Temperament versteht ungestüm zu zürnen, aber auch mütterlich zu trösten; in allem aber wirbt sie heiß um Liebe. Stilistisch sind diese Briefe bedeutend*, sie entzücken mit ihrer kernigen Lebendigkeit und sie verdienen, auch abgesehen von ihrer Wichtigkeit für den Dichter, einmal veröffentlicht zu werden.

Zwei Proben seien hier angeführt. Im Mai 85 schreibt sie:

* Franklin gibt der Mutter im Juni 84 eine Lektion im Briefschreiben, aber sie bedarf der Schulung nicht, sie besitzt ein natürliches Talent dazu.

„Immer noch harre ich vergebens auf eine kleine Nachricht, ob Du deine Socken hast. Das plagt mich so, daß ich deshalb immer an Dich denken muß und wie es Dir geht und was Du wohl machst. Oder ist es vielleicht auch umgekehrt, daß ich, weil ich so viel an Dich denke, dann auch mit der Sockenfrage keine Ruhe finde? Du Philosoph und Menschenkenner, sag mir das im nächsten Brief, der aber bald kommen muß, sonst vollbringe ich irgendetwas Schreckliches!" — Und im Dezember 85: „Es ist merkwürdig, daß ich sonst gar keinen Beweggrund habe, Dir zu schreiben, als eben das Pflichtgefühl, Deinen Brief vom 27. November beantworten zu sollen. Kommt wohl der Mangel an Mitteilungsdrang daher, daß ich die ganze Zeit Deiner Abwesenheit nur mit unerquicklichen Haushaltungsangelegenheiten und etwa Gartenarbeit beschäftigt war, mit welchen zu unterhalten ich Dich verschonen will, oder ist es wieder jene geistige Apathie, die mich früher schon so sehr in Banden gefangen gehalten hatte? Ich kann darauf nicht selber antworten. Ich tröste mich jedoch mit dem Gedanken, daß auch Du, mein geistreicher Sohn, einen ganzen Monat sammeln mußtest, bis Du Material genug zum Ausfüllen eines Briefes hattest. Vergleicht man nun Lenzburgs Produktivität an brieffähigen Artikeln mit München, so rechne ich, kommt ein Verhältnis heraus wie 1 : 10, sodaß ich ganz getrost noch neun Monate hätte warten können. Da ich aber als Mutter die Pflicht habe, meinen Kindern mit guten Beispielen zu imponieren, will ich nun eben probieren, mit wenig Mitteln Großes zu vollbringen."

Wir verstehen, wenn Franklin einmal dankend erwidert: Deinen letzten Brief hab ich vor heller Freude abgeküßt, als ich noch kaum die erste Seite heruntergelesen hatte. Das war aber auch ein echter, impulsiver Herzenserguß, aus dem reinen Drang nach Mitteilung, nach Entlastung der übervollen Seele geflossen.

Rührend ist die Anhänglichkeit des Sohnes an Eltern, Ge-

München 1885

schwister und Verwandte, und nicht geringer ist die Liebe zu ihm; die Briefe der Schwestern sind kindlicher Sehnsucht voll und werden eingehend beantwortet. Die herzlichste Verbundenheit zeigt sich in der allgemeinen Besorgnis, als er im August eine falsche Rose am Unterschenkel bekommt und sechs Wochen ins Krankenhaus muß. Den genauen und häufigen Berichten Franklins, die sich mit liebenden Ermahnungen des Vaters und der Mutter kreuzen, legt schließlich auf Dringen der Letzteren der behandelnde Geheimrat Nußbaum einen beschwichtigenden Brief bei, der die Worte enthält: „Wir haben Ihren liebenswürdigen, gebildeten Herrn Sohn alle sehr lieb gewonnen und freuen uns, daß er aller Gefahr jetzt entronnen und der gänzlichen Genesung nahe ist."

Während dieser Zeit im Krankenhaus erwachte seine dichterische Kraft wieder. Er schrieb Gedichte und begann zwei Balladen, ein Trauerspiel und zwei Novellen. Nach seiner Heilung fuhr er Mitte September nach Lenzburg und blieb dort bis Ende Oktober; dem Plane des Vaters zufolge sollte er nun in Zürich weiterstudieren; wenn er jetzt mit Gewalt wieder nach München strebte, so tat er das vor allem in Hinsicht auf seine künstlerische Disposition, die nach den empfangenen starken Anregungen zur Entscheidung drängte.

Am 1. November 85 trifft er in München ein. Er behauptet zwar in Briefen an das Elternhaus, daß er viermal in der Woche von 7—12, und zweimal von 7—10 Kolleg höre, nämlich außer einigen Publika juristischer und philosophischer Art um 8 Uhr ein sechsstündiges Pandektenrepetitorium, um neun Uhr ein siebenstündiges Zivilprozeßrecht, um 10 Uhr ein fünfstündiges Strafrecht und um 11 Uhr ein vierstündiges Allgemeines Strafrecht; tatsächlich belegt er nur bei Riehl Kulturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Ebenso heißt es im folgenden Sommersemester 86, er höre ein fünfstündiges Handels-, Wechsel- und Seerecht,

ein fünfstündiges Kirchenrecht und einige Publika, er belegt aber wieder nur bei Riehl Staatswissenschaft und Politik. Er gibt jetzt offen zu, daß er wenig zu hören gedenke, schreibt aber nur an die Tante Jahn, er studiere nicht viel, weil er dabei bedeutend mehr lerne, als wenn er viel studieren würde. Und genauer heißt es noch in einem andern Briefe an dieselbe: „Sie vermuten mich vielleicht in einem übersprudelnden, betäubenden Lebensgenuß, und die Briefe, die ich meiner Mutter schreibe, könnten ja auch wohl Berechtigung dazu geben. Aber ich schreibe ihr ja das alles nur darum, weil ich ihr nicht schreiben darf, was mir in Wahrheit das Herz bewegt. Ich muß sie ja im süßen Wahne lassen, daß ich Jurisprudenz studiere, bis ich ihr wenigstens mit einem kleinen Erfolg vor die Augen treten kann, um meine Wahl zu rechtfertigen. Da bausch ich denn oft kleine unwichtige Begebenheiten, die spurlos an mir vorübergegangen sind, zu großen Vergnügungen auf, nur damit das Papier voll wird, und meine Eltern die Gewißheit haben, daß ich noch lebe und gesund bin." Armin beglückwünscht ihn im Februar 86, auf einem Felde tätig zu sein, zu dessen Bebauung man Lust und Liebe habe, der Poesie. Seit Herbst 85 hat er sich der Schriftstellerei ergeben, „mit dem festen Vorsatz, Leben und Lebensgenuß zu fliehen, bis ich durch meine eigene Tat mitten ins Leben hineingestellt werde."

Vor der Abreise aus Lenzburg noch schreibt er ein Gedicht „Vor dem Spiegel an mich selbst mit einem Glas Ellyswyler Sauser in der Hand." Er leert das Glas auf sein Glück und schließt mit den Strophen:

„Was drum auch komme, bleib dir selber treu,
Laß dir zur Not den eignen Wert genügen!
Folg der Vernunft; verachte das Geschrei
Des lauten Pöbels und der Eintagsfliegen;

Auf daß, wenn wir dereinst im weißen Bart
Und weißem Haar uns wiederum begegnen,
Ich preisen darf die Gunst der Gegenwart
Und, dich umarmend, unsre Freundschaft segnen."

Von Gedichten, die später in die Gesamtausgabe aufgenommen sind, gehören in diese Zeit „Selbstzersetzung", früher „Apokalypse" überschrieben, das den Kampf zwischen Mensch und Gott in ihm darstellt, „Enttäuschung" und „Johannistrieb", eine früher etwas längere Liebeswerbung. Keine Gnade fanden mehrere Lieder in leichterem Tone, das „Frühlingslied eines Velozipedisten" mit parodistischem Anklang an Schillers „Eleusisches Fest", das er Fridolin Wald unterzeichnet, Kneipverse und Kuplets, deren Bestes ist das aarauer „Der Mensch ist ein Chamäleon": es besingt ironisch in flotten Versen den Wandel der Unschuld, der Liebe, des Glücks und des Lebens. Wahrscheinlich war es dies Gedicht, das er Anfang 86 an den bekannten Münchner Komiker Papa Geis schickte und das ihm folgende Antwort brachte: „Euer Wohlgeboren. Indem ich Ihr mir zugesandtes Lied wieder returniere, muß ich Ihnen leider mitteilen, daß ich leider keinen Gebrauch davon machen kann, denn für einen Komiker ist es absolut nicht passend. Der Stoff, den Sie verwenden, ist ein ganz verbrauchter und oft besungen; das Publikum will drastische, komisch wirkende Sachen und kauft sich nichts dafür, wenn ich demselben Lebensereignisse, die täglich wiederkehren, erzähle. In Gesellschaften, Vereinen mit guter Stimme vorgetragen, wird das Lied jedoch seine Wirkung haben. Entschuldigen Sie und nehmen Sie meinen besten Gruß, indeß ich mit aller Hochachtung zeichne

J. Geis.

München, 9. März 86 Salonkomiker.

Die beiden im Krankenhaus begonnenen Balladen sind „Me-

litta oder Die Liebe siegt, eine Künstlerballade", ein sehr schwacher, 39 Strophen langer Bänkelsang von einer vornehmen Jungfrau, die sich an der Liebe versündigt, an der dann die Liebe sich rächt, und die als Zeitungsverkäuferin kläglich endet; die zweite Ballade heißt „Annchen Tartini, die Kunstreiterin. Große Romanze in 67 Strophen und einem Prolog, mit einem moralischen Hintergrund, gesetzt und gesungen durch einen fahrenden Sänger zu München im Jahre des Heils 1886."* Auf den Prolog, der streng im Stil des Bänkelsangs gehalten ist, folgt zunächst eine Federzeichnung, das Porträt der Heldin im Rahmen eines Leibriemens, welcher die Inschrift trägt Honny soit, qui mal y pense, und dann, weniger gut stilisiert, in langer Strophenreihe die Schilderung des Lebens der schönen Artistin, die zwar von ihren Eltern zu dem Liebesberufe gezwungen ist, aber auch alle natürliche Veranlagung dazu mitbringt. Der Dichter freut sich ihrer beglückenden Macht und Üppigkeit, und gestaltet, indem er Naivität und Raffinement, Venusprieſtertum und Markt zusammenrückt, das älteste Bild einer Typenreihe, die ihn lange beschäftigen sollte, und deren bedeutendste Vertreterin Lulu ist.

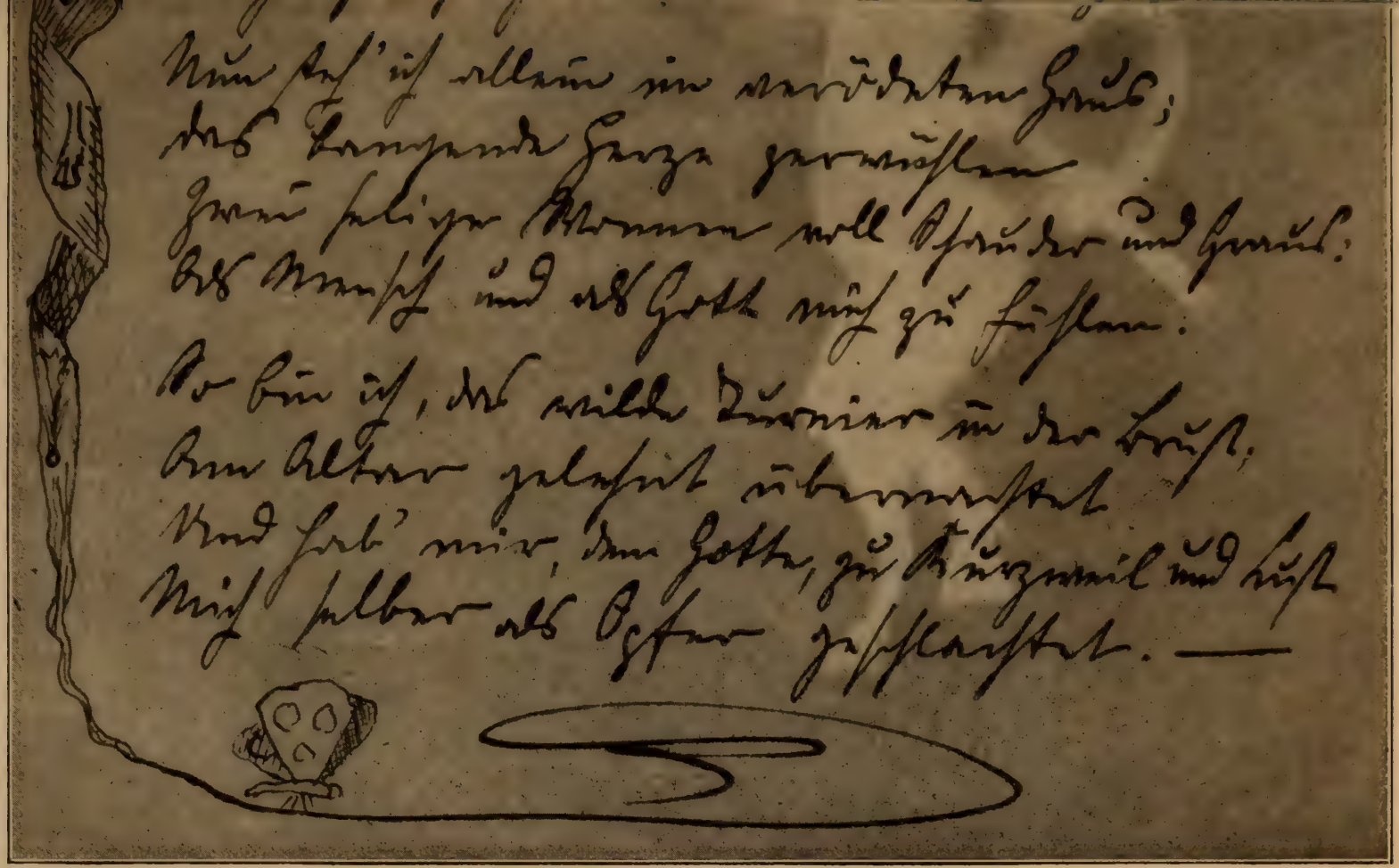
Welches die beiden Novellen waren, die er im September 85 in München begann, wissen wir nicht, wahrscheinlich aber war eine derselben „Fanny". In dem kurzen Manuskript ist wiederum das Selbsterlebte Ausgangspunkt der Dichtung; Ort der Handlung ist Lenzburg. Dem jungen Conradin hat sein Vater eine sorgfältige Erziehung angedeihen lassen, dann aber den Freiheitsdurstigen an der Wahl eines bestimmten Berufes verhindert und gezwungen, ihm zuhause in müssigem Genuß seines Geldes Gesellschaft zu leisten und so „seine schönsten Jahre in schmählicher Abhängig-

* In dieser Überschrift ist mit Bleistift verändert „sozialen" Hintergrund, einen „alten Leiermann", zu „Zürich 1887".

ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ

die frommen Gebete, die einst ich gelernt,
die stellt' ich nun selbst an den Pranger;
der Himmel, den einst ich mit Glauben befernt,
Ward Liebesgelagen zum Anger.

Ich schalt meinen Gott einen elenden Wicht
Und drückt' ihm den schändenden Stempel
der Lüge und Falschheit ins fahle Gesicht.



Bezeichnendes Manuskript von 1885/6

keit ungenützt hingehen zu lassen*". Conradin findet im Hause seiner Freundin Fanny dasjenige im Überfluß, dessen gänzlicher Mangel ihm das eigene Vaterhaus unerträglich machte, „freie Lebenslust, geistige Anregung und den fröhlichen, erfrischenden Umgang mit Leuten seines Alters". Die beiden jungen Menschen haben sich eines schönen Herbstes unter Böllerschüssen und dem Singen und Jauchzen der Winzerinnen ihre Liebe gestanden und bekommen nun bei der Aufführung einer romantischen Komödie, in der sie die Liebhaberrollen spielen, Gelegenheit, laut und offen vor versammelter Menge ihren innersten Gefühlen Ausdruck zu verleihen, ohne daß auch nur eine einzige Seele den wahren Sinn ihres Spieles ahnt. Beide führen ihre Rollen mit ergreifender Wahrheitstreue durch in dem Bewußtsein, das Publikum in einem Atemzuge „erstens durch den Schein täuschen und dann durch die blanke Wahrheit noch einmal hinters Licht führen zu können". Im zweiten Akte spielt die Geliebte zum Entzücken Conradins und des Dichters eine Hosenrolle, um ihn, der inzwischen ihr Gemahl geworden, beobachten und beschützen zu können. Gelegentlich eines Streites tritt sie für ihn ein. Conradin erkennt sein Weib in dem Jüngling und gibt ihm nun im Feuer der Bewunderung einen Kuß, in Wirklichkeit den ersten, den Verlobungskuß. Im Sturm der Leidenschaft wird der Schnurrbart der jungen Frau mit seinen die Nasenscheidewand fassenden Drahtklammern verbogen, eine heftige Blutung entsteht, und das Spiel muß abgebrochen werden. Unter das hier aussetzende Manuskript ist mit Rotschrift geschrieben: Gerichtet. Wichtig ist es, weil sich hier des Dichters Neigung offenbart zu einer Vermischung von Leben und Theater, Ernst und Spiel.

* Diese Wendung erschien Eingeweihten so aktuell, daß eine fremde Hand, die wir auch sonst schon in seinen Manuskripten angetroffen haben, an den Rand schrieb: Geht dich nichts an.

In der zweiten Fassung wird die Erzählung unter dem Titel „Der Kuß" breiter ausgeführt, allerdings längst nicht bis zu der Szene der ersten Fassung. Bruno — so heißt Conradin jetzt — ist dem Verfasser ferngerückt. Bis zum Überdruß muß er von seinem Vater den Morgen- und Abendsegen hören: „Bleibe im Lande und nähre dich redlich". In der Fremde lerne man doch nichts als Unarten, und das Herumstreichen solle er denen überlassen, die es nötig haben. Er läßt sich aber nicht halten und wandert im Weltdrang fort von seiner Heimat und seiner geliebten Fanny nach Valparaiso. Zwei Jahre später will er sie entweder holen, oder sie mag ihn vergessen. Bald bleiben seine Briefe aus, und das scheue Mädchen, das ihm ihre Lippen zum Abschiedskuß verweigerte, gibt sich dem Taumel der winterlichen Vergnügungen hin; der Lenzburger gemischte Chor und die Liebhaberbühne stehen hier deutlicher noch als in der ersten Fassung Modell. Fanny bleibt dem Geliebten aber treu, schlägt gegen den Willen der Mutter ehrenvolle Bewerbungen aus und bekommt dann einen Widerwillen gegen das bisher mitgemachte Treiben der Gesellschaft. Hier bricht das Manuskript ab, das tiefere Konflikte vorbereitet und in der Figur der Heldin Ansätze zu Psychologie zeigt.

Wedekind erklärt es als seine Eigentümlichkeit, daß aus den als Novellen geplanten Geschichten dem Umfange nach Romane werden. Das liegt natürlich am Stoffüberfluß oder, was in diesem Falle gleichbedeutend ist, an mangelnder Formkraft. Aber auch das Selbstgeständnis gilt es zu bedenken: „Ich trage für meine Jahre verhältnismäßig vielerlei Stoff mit mir herum, und der braucht natürlich längere Zeit zum Ausreifen und Abklären, als das bei konzentrierten Naturen der Fall ist." In dieser Unsicherheit der Produktion legt er einige angefangene Prosaarbeiten unbefriedigt zur Seite.

Was die dramatische Tätigkeit betrifft, so scheint das im Krankenhaus begonnene Trauerspiel verschwunden zu sein. Dagegen wissen wir, daß das am Karfreitag 86 in dreimonatlicher Arbeit vollendete Bühnenwerk die „Große tragikomische Originalcharakterposse in drei Aufzügen. Der Schnellmaler oder Kunst und Mammon" ist. Er wollte sie im Mai 86 anonym herausbringen, sie erschien aber unter seinem Namen im Frühling 1889 durch Karl Henckells Vermittlung im Züricher Verlagsmagazin (J. Schabelitz) als sein erstes dramatisches Werk*.

Die äußere Anregung gab der Verkehr mit dem früheren Schulfreund, dem Maler Moritz Dürr. Dieser war in Paris verbummelt, seine geistigen Kräfte gingen der Auflösung entgegen, und er trug sich auf der Münchener Kunstakademie mit Selbstmordgedanken, deren teils komische, teils tragische Darlegungen in Wedekind den Plan zu einem Drama entstehen ließen. Dürr gestand ihm, er wolle seinen Selbstmord so lange verschieben, bis das Drama aufgeführt sei, hat dann aber nicht einmal die Fertigstellung des Werkes abgewartet, sondern, wie schon erwähnt, im Winter 85 seinem Leben ein Ende gemacht. Im Januar 86 begann Wedekind erst die eigentliche Arbeit, jedoch ohne sich enger an den Charakter oder das Erlebnis Dürrs anzuschließen. Jedenfalls kann man dem Dichter nicht den Vorwurf machen, aus dem Selbstmord eines Freundes eine Posse geschaffen zu haben. Außerdem spielen genug eigene Erlebnisse und Stimmungen hinein.

Das zeigt sich schon ganz äußerlich, indem er seinem Schnellmaler den Namen des Helden seiner autobiographischen Novelle „Galatea" gibt. Der junge, arme Künstler ist von Lebensüberdruß ergriffen, weil er den Zwang nicht erträgt, um des trockenen

* Das wird auch bestätigt durch die schon genannten Mitteilungen Josef M. Jurincks im Neuen Wiener Journal. Wedekind selber sagt, der Schnellmaler sei entstanden von November 85 bis Mai 87.

Brotes willen tagtäglich vor einer entmenschten Menge seine Kunst zur Dirne zu machen; eine Halluzination lockt ihn zum Tode. Er liebt Johanna, die Tochter des Großhändlers und Fabrikbesitzers Knapp, aber sein Gewissen erlaubt ihm nicht eher an sie zu denken, als bis er sie mit seinem Einkommen ernähren kann. Ihr Bruder möchte ihn gern diesem Ziele näherbringen, indem er ihn beredet, Kaufmann zu werden, während Fridolins ganze Hoffnung auf seinem Bilde „Der entfesselte Prometheus" steht, das aber keinen Käufer findet. Der Schwiegervater, der den Künstler nicht mag, hat sich in geschäftliche Spekulationen eingelassen mit einem Abenteurer Dr. Steiner, der im Einverständnis mit dem Alten Fridolin zu verdrängen und Johanna zu erringen bemüht ist. Der Maler, welcher in Dr. Steiner einen Helfer vermutet, muß in ihm seinen größten Feind erkennen. Eifersucht und Verzweiflung treiben ihn fort. Ein Selbstmordversuch wird durch den Bruder der Geliebten einstweilen vereitelt und erst später ausgeführt, allerdings mit einem in seine Hand gespielten unwirksamen Mittel, mit Zucker. Johanna will dem Geliebten in den Tod folgen, nimmt aber ebenfalls Zucker. Dr. Steiner wird entlarvt und verhaftet; der Vater ist um sein Geld betrogen. Der Kampf zwischen Kunst und Mammon wird für den geretteten Fridolin schon fast zugunsten des Mammon entschieden, als die königliche Kunstsammlung seinen „Entfesselten Prometheus" für einen namhaften Preis kauft. Damit ist auch der Vater für das Bündnis Fridolin-Johanna gewonnen. Die Liebenden fallen einander in die Arme, und die gespenstische Halluzination ist auf ewig entschwunden.

Die Bezeichnung „Große tragikomische Originalcharakterposse" gibt den kritischen Standpunkt. Die dürftige Handlung dieses leichten Stückes ist nicht Zweck, sondern Mittel. Ein Thema ist eigentlich gar nicht gestellt, nicht im Untertitel, nicht in den Schlußworten

des Dichters. Von einer Spannung kann kaum die Rede sein. Die älteste Bühnenmache mit Verkleidung, Behorchung, Brieftechnik wird nicht verschmäht. Die Szenenführung ist flott und unbedenklich und geht, ohne sich viel um Notwendigkeiten zu kümmern, auf Situationskomik aus. Situationen von groteskem Charakter sind des Dichters Ziel, und solche sind ihm auch in jedem der drei Akte gelungen: Im I. die Frühstücksszene, und am Schluß das Werben des Bruders und des Philosophieprofessors um Fridolin als Kaufmann oder als Selbstmordskandidaten, im II. die Teegesellschaft mit Fridolins eifersüchtig-rasender Malerei, und im III. die wirkungsvolle, höchst komische Selbstmordszene im Atelier, und der Zusammenbruch des alten Knapp, während der vom lebensmüden Fridolin bestellte Sargmacher, Totengräber und Leichenfuhrmann erscheinen. In seiner Art ist der letzte Akt virtuos.

Diesen Zwecken dienen auch die Personen; sie sind keine Charaktere von Konsistenz, keine Menschen, sondern Hampelmänner, die der Verfasser zupft; sie sind aus unvereinbaren Elementen gemischt. In Fridolin vertragen sich zwar einigermaßen der Lebensüberdruß mit der Genußfreudigkeit, die Empfindsamkeit mit der Selbstironie, aber nimmermehr mit seiner Unempfindlichkeit gegen alle Bemühungen des alten Knapp, ihn hinauszuekeln, nimmermehr seine Naivität mit der Gewandtheit eines Zirkusausrufers und seiner Fähigkeit, in jedem Falle die raffiniertesten Schlüsse zu ziehen. Ansätze zu Charakteristik sind eigentlich nur in der I, 3. Im übrigen herrscht Possenbrauch. So sind auch die anderen Figuren angelegt: der mehrfache Millionär, Großhändler und Fabrikbesitzer, der nach altem Rezept Pankratius Knapp heißt, mit seinem kleinen Schlaganfall und seinem unüberwindlichen Hunger auf Hummermayonnaise und Gurkensalat, der in kindisch-unbedenklicher Weise sein Geld und seine einzige, über alles geliebte

Tochter dem Gauner Dr. Steiner anbietet; seine Frau Pasiphae, ein gemütvoll dummer Bildungsphiliſter; ſeine Schwiegermutter Woglinde, die zwar unſichtbar bleibt, aber doch in einer richtigen Poſſe nicht fehlen darf; ſein Sohn Thomas, Kunſtverächter und Freund Fridolins, der jenen durchaus zum Kaufmann machen will und alſo weder ihn noch das Geſchäft kennt; die liebende, gefühlsreiche Johanna, die ausgerechnet die faulſten Witze des Stückes reißt, — ſie iſt übrigens nur mit wenig Farbe gezeichnet und reizte offenbar den Dichter nicht; Kuſine Amalie Zeiſig, das klavierſpielende Gänschen; der Chemiker Dr. Steiner, der Erfinder des Kartoffelzuckers, der eigentlich ein internationaler Hochſtapler iſt namens Paolo Pandulfo Paravicini aus Padua*. Seine Lebensenergie, Unternehmungsluſt und Banditenkühnheit bleiben nicht ohne Sympathie, er iſt ein Vorläufer des Marquis von Keith. Bis auf ſeine allzu große Unvorſichtigkeit iſt er im ganzen noch am wahrſcheinlichſten herausgekommen; der peſſimiſtiſche Philoſophieprofeſſor, der nach bewährtem Muſter Chryſoſtomus Grübelmeier heißt, dem geheimen internationalen Verein für Selbſtentleibung vorſteht, für welchen er Fridolin zum Mitglied werben möchte, während er um Erhaltung ſeiner eigenen unerſetzlichen Autorität mit hochentwickelten Fähigkeiten im Eſſen und Trinken bemüht iſt; der derbe materialiſtiſche Bezirksarzt Dr. Streckeiſen; Exzellenz Freiherr von Bernolt, Intendant der königlichen Kunſtſammlungen, der ſich ſelber als deus ex machina fühlt und die Grabbeſche Empfindung äußert: „Wir ſtehen hier doch ſchließlich nicht auf der Bühne"; dazu die Nebenperſonen.

Den burlesken Zwecken ſind dieſe Eigentümlichkeiten durchaus dienlich, ſo gewiß ſie andere, tiefere Wirkungen verhindern.

Der Dialog iſt ſchlagfertig und bewegt, doch richtet er ſich weſentlich ins Parterre, liebt die Beiſeitreden, iſt witzig und poin-

* Der Name kehrt in verſchiedenen Werken des Dichters wieder.

tiert, schreckt aber auch vor den peinlichsten Wortscherzen nicht zurück. Eigentümlich ist an ihm bereits das Aneinander-Vorbeireden, das Festhalten der Personen an besonderen Gedankengängen, und das Verarbeiten mehrerer solcher gleichzeitigen Gedankengänge durch den Dichter, die stellenweis schwerflüssige, gedrungene, fast geschrieben klingende Rhetorik, die Verschweißung ganz verschiedener Ausdrucksweisen, die ihn sogar in Ermangelung einer inneren Form dazu führt, einzelne Teile nach Raimunds Art in gebundene Rede zu setzen, um, wie er sagt, „dem Darsteller ein andauerndes, ausdrucksvolles und dabei doch nicht ermüdendes Pathos zu ermöglichen." Das soll zur Erhöhung der Komik dienen nach der sehr richtigen Theorie, daß der Komiker seine Wirkung nie verfehlt, solange es ihm vergönnt ist, ernst zu bleiben. Es scheint ungewiß, ob dies schon bei der Niederschrift seine Absicht war, oder ob er der vorhandenen Form damit nur eine nachträgliche künstlerische Deutung gibt. Der gute Wille könnte allerdings die Unzulänglichkeit der Ausführung nicht verbergen.

Auffallend ist an diesem Werke das Subjektivistische, Romantisch-Willkürliche, das sich nicht ohne Beeinträchtigung des dramatischen Stiles in der Szenenführung und Charakterbehandlung äußert, — ein Zug, den wir noch öfters finden werden. Grundsätzlich ist das Gefühl, das er auf die Dauer nicht erträgt, durch Ironie bekämpft, besonders etwa in II, 5. Wir sahen bereits bei früheren Arbeiten, daß diese Ironie nicht nur aus Verneinungstrieb entsteht, sondern auch aus eingeborener Schamhaftigkeit vor dem Gefühl an sich. Auffallend ist die Menge der szenischen Einfälle, die theatralische Tendenz, die Berücksichtigung von Publikum und Darsteller. So gibt er im II. Akte eine Verwandlung ganz in der Art der alten Wiener Zauberposse: „Nach Schluß der Szene beginnt das Orchester eine wilde Musik. Dazwischen Sturmgeheul und Donnerschläge. Die wiedereröffnete Szene zeigt einen

tiefen Wald." Das Stück ist für den gröberen Bühnenbedarf verfaßt. Der Dichter wollte gleichsam das Handwerk von Grund auf kennenlernen, was besonders hervorgehoben werden muß in einer Zeit ausgesprochener Literaturdramatik. Im Nachlaß findet sich folgende charakteristische Notiz: „Der Schnellmaler möge am Schluß meiner Gesamtausgabe als Beweis dafür Platz finden; wie fern mir im Beginn meiner Tätigkeit jeder literarische Ehrgeiz lag. Ich hatte die ehrliche Absicht, auf dem Gebiet der Dramatik von der Pique auf zu dienen, irregeleitet durch den naiven Aberglauben, daß geistig wertlose Kunst leichter zu schaffen sei als geistig anspruchsvolle. Ich ließ mir noch nichts davon träumen, daß jeder Künstler schließlich doch nur das tut, was er tun muß." Schon gleich nach Abschluß seines Werkes schreibt er, er hoffe sich nichts weiter davon, als daß es ihm den Weg auf die Bühne bahnen solle. Er bittet den Direktor des Theaters am Gärtnerplatz — Lang — um eine Unterredung, die ihm auch gewährt wird; sein Stück aber erhält er bald darauf als unverwendbar zurück.

Als es zum Druck angenommen ist, im Februar 89, schreibt er eine anpreisende Vorrede für die Theaterleiter dazu, welche betont, das Werk komme den Ansprüchen eines größeren Publikums entgegen und sei trotz seiner Anspielungen auf den Pessimismus, trotz seines weiteren Horizontes der Interessen und des Geschmacks auch Ungebildeten zugänglich. Als besonderen Anreiz erwähnt er einen — gar nicht vorhandenen — Realismus, welcher „kaum in Widerspruch stehe mit den Erwartungen, mit denen man sich heutzutage in jeder Premiere einzufinden pflege". Die Zeiten hatten sich inzwischen (1889) geändert, und Wedekind gibt in seiner Reklame vor, daß auch dies Stück „modern" sei. Ob und inwieweit er damals das Werk für den Druck bearbeitet hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Jedenfalls hoffte er, durch

Verschmelzung von Neuestem und Älterem ein Werk von lebensfähiger Frische geschaffen zu haben. Die 28 Jahre später — 1916 — in den Münchener Kammerspielen unter Erich Ziegel stattfindende Uraufführung machte eine Probe darauf, die bewies, daß das Stück doch nur im Gesamtschaffen des Dichters einiges Interesse haben kann.

Damals, 1916, ließ Wedekind das äußerst selten gewordene Werk in zweiter bis vierter Auflage drucken, wobei außer geringen Wortänderungen nur Kürzungen stattfanden. Gestrichen wurden einige Stellen am Ende des II. Aktes, in der 7., 9., 16. Szene des III. Aktes, ganz weg fiel vom III. Akte Szene 8, 10, 14, 15 und das Vorwort.

Im allgemeinen ist er bei diesem Schaffen fröhlichen Mutes — den guten Humor nennt er einen jener Freunde, die uns am längsten treu bleiben. Am liebsten verkehrt er mit gereiften Männern, die sich den Humor bewahrt haben; in Gesellschaft junger Leute fühlt er sich gelangweilt. Mit heimlichem Grauen empfindet er, daß er alt geworden ist. Immer wieder muß er auf seine schriftstellerischen Leistungen schauen und bedenken, wie sie sich in den Augen seiner Eltern spiegeln, wenn er ihnen gesteht, womit er seine Zeit zugebracht hat. Ein solches Zeugnis innerer Unruhe ist etwa das Verslein, das er am 1. Juni 86 niederschreibt:

Könnt ich heut mir selbst entfliehn,
Wär es nur für eine kleine Weile,
Über trauervolle Sorgen hin
Träumen nach dem nahgeschauten Heile!
All die bösen Geister könnt ich zähmen,
Von des Glückes weichem Arm umfaßt.
Frisch und fröhlich wollt ich dann die Last
Meiner Sterne wieder auf mich nehmen.

Nach Haus darf er von seiner dichterischen Arbeit noch nichts verlauten lassen; nur ganz wenige Nachrichten darüber sickern durch. Erfreut wurden die Eltern allerdings durch die Anerkennung, die ihm die Neue Züricher Zeitung brachte für seinen „Prolog zur Fünfhundertjahrfeier der Schlacht bei Sempach", welche die Schweizer Kolonie in München am 3. Juli 86 beging: „Cand. jur. Wedekind erntete mit seinem in feurigem Vortrag gesprochenen selbstgedichteten Prolog einen rauschenden Beifall und damit die verdiente Anerkennung seines eminenten, dichterischen Talentes." Das Werk ist uns nicht erhalten. Die Mutter hörte im Mai 86 von allen Seiten munkeln, ihr Sohn „wolle definitiv unter die Schriftsteller".

Mit dem Vater stand er gut, aber weil dieser immer auf Sparsamkeit drang und zur möglichsten Ausnutzung der Zeit trieb, mußte der Sohn ihm bis zum letzten Augenblicke den Glauben lassen, er studiere Jura. Franklin wußte wohl, wie freigebig und liberal, aber auch wie eigensinnig und mißtrauisch der treubesorgte Mann war. Jedenfalls hätte er sich nicht auf eine Spekulation mit dem Leben auf die Kunst eingelassen; dazu war auch seine Familie zu groß; er wollte gerecht und mußte infolgedessen streng sein mit seinen Buben. Kurz nach der Versöhnung ermahnt Franklin die jungen Geschwister brieflich, dem Vater zu danken, daß er ihnen so glückliche Tage und schöne Erinnerungen fürs ganze Leben bereitet habe. Als im Februar 86 der siebenzigste Geburtstag des Vaters naht, schlägt Franklin seinem Bruder Armin vor, der „auch leider erst in letzter Zeit den Vater verstehen und daher richtig schätzen gelernt hat," ihn durch das Geschenk eines Kunstwerks zu überraschen. Man einigt sich auf eine Hermesbüste zu zweiunddreißig Franken. Armin reist nach Lenzburg, stellt sie vor dunklem Hintergrunde feierlich auf, läßt den Sockel künstlerisch drapieren, mit Palmen umgeben und führt den Vater in den

Saal. Ursprünglich sollte ein Gedicht Franklins, das des Vaters Lebenslauf in freier Weise poetisch darstellte, bei der Übergabe verlesen werden, aber es kam erst gegen Tagesende an. „Nachdem schon die Abräumung der Büste befohlen, zum Schluß des Abends aber noch ein Punsch bestellt war, riefen wir Papa nach dem Tee zu der nach deiner Anordnung geschmückten Büste. Was nun folgte, war zu schön, zu ergreifend, als daß ich es dir mit vielen Worten beschreiben könnte. Papa saß an seinem gewöhnlichen Platz, ich ihm gegenüber, und die Übrigen um den Tisch gruppiert. Trotzdem ich das Gedicht einmal durchgelesen hatte, brauchte ich Mühe, die ersten, schönsten Teile desselben ohne Anstoß zu lesen. Saß mir doch Papa tief ergriffen gegenüber, und hörte ich Mama neben mir in einer Rührung, die mir beinah den Atem nahm. Als die Ode kam, nahm ich den Kranz herunter, und Mati überreichte ihn Papa mit all ihrer natürlichen Anmut. Kurz der ganze Abend wurde eine Feier, wie sie sowohl Papa als wir nicht schöner, erhabener, herzlicher uns hätten wünschen können." Die Mutter schreibt: „Du hast uns das erste gelungene Familienfest bereitet. Ich für meinen Teil sage Dir, es war der schönste Tag meines Lebens."

Franklin bekam für dies aus weit über tausend Versen bestehende Gedicht sein erstes wohlverdientes Honorar, und als die beiden Brüder sich in die Auslagen der Büste teilen wollten, drängte ihnen der Vater das Geld auf, das sie zögernd nahmen.

Aber der Zusammenstoß wurde durch all das nicht aufgehoben, sondern mußte sich naturgemäß mit größter Heftigkeit vollziehen. Im Mai war der Vater schwer krank und bereitete den Seinigen Sorge. Im Juli ging die Münchener Studienzeit Franklins zu Ende, und Mitte August kehrte er nach Lenzburg zurück. Es scheint, daß er zunächst noch das Geständnis hinauszögerte, weil er sich wohl irgendwie eine Hilfe versprach. Ein junger Dichtersmann war nach Lenzburg gekommen, Karl Henckell, von dem ihm

der Vater ebenso eifrig berichtet hatte, wie von dem Erscheinen Werner von Heidenstams im Herbst 85, und Strindbergs im Frühling 86 in der Atmosphäre des Städtchens. Die Familie Henckell hatte man in Hannover als Hausherrn und Nachbarn kennengelernt, aber die gleichaltrigen Söhne erinnern sich nicht an die gemeinsame Zeit in der Vaterstadt. Nun hatte sich der ältere Bruder Karl Henckells im Herbst 85 in Lenzburg niedergelassen, eine Gemüse- und Obstpflanzung begonnen und eine Konservenfabrik errichtet; er verkehrte bald als gern gesehener Gast auf dem Schlosse, und als im April 86 Karl zu Besuch kam, wurde auch dieser freundlich aufgenommen. Karl Henckell hatte seine Militärzeit hinter sich, drei Semester Philosophie studiert, einen Band Gedichte — das „Poetische Skizzenbuch" mit einem Vorwort von Heinrich Hart Minden i. W. 1885 — erscheinen lassen und zusammen mit Hermann Conradi die Einleitung der 1885 von Wilhelm Arent herausgegebenen Anthologie „Moderne Dichtercharaktere" geschrieben, in der er auch mit Gedichten vertreten war. Wedekinds Vater berichtet nach München: „Sie wollen mit noch einigen anderen die ganze Lyrik reformieren, das Ideale, dessen sich Schiller und Goethe schuldig gemacht haben, ganz und gar verbannen und die Lyrik mehr dem jetzigen alltäglichen, realistischen Leben anpassen, wie es Zola in seinen Romanen getan hat." Franklin dachte anfangs wie der Vater, die Mutter und Tante Jahn. Er schrieb, ohne die Bewegung eigentlich zu kennen, höhnisch: „Die leidige Natur ist ja, Gott seis geklagt, bekanntlich nicht überall schön, nicht einmal genußbringend, und wenn man ihr nun zuerst jeden Funken von Geist austreibt und dem armen Geschöpf dann noch dazu jeden mitleidigen Kleiderfetzen vom Leibe reißt, so muß ja notwendigerweise gar vieles zum Vorschein kommen, an dem sich das erholungsbedürftige Menschenherz auch mit dem besten Willen nicht sonderlich erbauen kann. Paul Heyse

schließt ein kurzes Knittelgedicht, womit er diese himmelstürmenden Schulknaben beehrt, mit dem zarten Vers:

Die Muse wandelt in stolzer Ruh
Vorbei und hält sich die Nase zu.

Ich habe übrigens die Ehre, eine der Koryphäen dieser sterilen Lasterdichterschule persönlich zu kennen, nämlich Herrn Dr. Conrad, einen ganz ergrimmten Zolaisten. Es ging ihm aber in der Nachahmung dieses großen Meisters, vor dem ich nicht als Dichter, sondern als Künstler alle Hochachtung hege, ungefähr wie einem neueren Münchener Komponisten mit seinem Vorbild Schumann. Derselbe fing nämlich in übergroßem Eifer damit an, womit sein Muster aufgehört hatte, mit dem Verrücktwerden."

Wedekind steht also der einsetzenden realistischen Literaturbewegung fremd und ablehnend gegenüber, was um so bemerkenswerter ist, als diese doch gerade in München stärkste Zustimmung fand, und als Wedekind sogar mit ihrem Führer Dr. M. G. Conrad persönlich Fühlung gewann, Conrad, der seit 1884 in der „Gesellschaft", der „realistischen Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben" das wichtigste Kampforgan der jungen Dichtung geschaffen hatte. Allerdings war Wedekind nicht in eigenen Sachen zu ihm gegangen, sondern um ihm für die „Gesellschaft" den Aufsatz der Tante Plümacher zu bringen, „Das Verhältnis von Tugend und Glück in seiner geschichtlichen Entwicklung." Die Arbeit wurde auch dort veröffentlicht. Wedekind ist einer der wenigen jüngeren Dichter, von dem nie etwas in der „Gesellschaft" gedruckt ist.

Bald jedoch vernimmt er, daß Dr. Welti Respekt vor diesen Jungen hat. Es tut Franklin leid, daß Henckell so unter die Lenzburger Philister geraten ist: er entschuldigt seinen Sturm und Drang und erhofft für ihn von der Einwirkung seiner Familie

und besonders seines Vaters einige Läuterung. Der Vater liest jetzt die „Modernen Dichtercharaktere", nennt sie aber unreifes Zeug, konfusen Schafmist, Sudelpoesie; Conradi erscheint ihm unflätig im höchsten Grade. Er veranlaßt seine Frau, Henckell das Buch zurückzugeben, weil es nicht an einen anständigen Tisch passe. Henckells Gedichte allerdings erkennt er an, teils lobt er sie sogar.

Henckell erst machte Wedekind mit der neuen literarischen Bewegung bekannt, deren Ideale ihn aber nicht sonderlich berührten. Hatte er, der in ländlicher und ganz individualistischer Sphäre aufgewachsen war, doch selbst den Sozialismus nicht erlebt. Für andere, auch für die Zeit mochte er Notwendigkeit haben. Henckells Anschauungen nahm er als Tatsache hin, als persönliche Eigentümlichkeit, sie blieben ihm ganz fern. Henckells lyrische Kunst bewunderte er, er kannte viele seiner Gedichte auswendig und hat sie im engeren Kreise, wenn dem Dichter selber das Gedächtnis versagte, noch fünfundzwanzig Jahre später frei zitiert. Aber es war doch wiederum nur die Anerkennung von etwas Fremdem, die Freude über das künstlerisch Gelungene, die Technik oder die Pointierung. Er schrieb: „Sind meine Gedichte auch nicht ganz so schön wie die von Karl Henckell, so hab ich doch auch manches ganz hübsche gemacht." Er dachte gar nicht daran, sie irgendwie als Vorbild zu nehmen.

Franklin zeigte ihm als Wichtigstes aus der Münchener Studienzeit seine Theaterzettel, und Henckell unterbreitete ihm bereits am 23. August 86, also wenige Tage nachdem er ihn kennengelernt hatte, den Plan einer gemeinsamen Zeitschrift. Beide befanden sich damals in einer Zeit drangvollen Schaffens. Von Franklin bezeugt Henckell ausdrücklich, daß er emsig arbeitete und ein ganz abgeschiedenes Poetenleben auf seiner Stube führte. Henckell konnte das beurteilen, weil er eine Zeitlang auf dem Schlosse wohnte.

Die jungen Schriftsteller lasen einander ihre Werke vor, machten gemeinsame Ausflüge und schlossen sich in einer fürs Leben währenden Freundschaft zusammen. In Henckells impulsiver Lyrik spiegelt sich diese Zeit mannigfach. So mahnt in dem Gedicht „Uetli" der „Amselrufe"* Franklin den Schwärmer zur Wirklichkeit, zur Wiedergewinnung der Objektivität. An Franklin gerichtet sind die Strophen derselben Sammlung:

Zu lindern mählich unser lodernd Weh,
Komm, laß uns schiffen auf dem stillen See.
Im Wasserspiegel lebt geheime Kraft,
Die Wellenfee hält dich in sanfter Haft.
Schau tief hinein ins dunkelgrüne Auge,
Traumlos Vergessen aus der Tiefe sauge!
Das heiße Pech des Schicksals träuft hinab
Ins Wogengrab.

Die Flut verglänzt, die Gondel schaukelt sacht,
So laß uns gleiten in den Arm der Nacht!
Die glühe Schläfe kühlt ein Hauch gelind,
Auf müden Schwingen schwebt der Abendwind.
Ein Stern im See — sieh da, mein Freund und Bruder!
Der Himmel spiegelt sich; zieh ein das Ruder!
Was ist das Glück? Unfaßbar goldne Pracht
In dunkler Nacht.

Auf das Schloß Lenzburg bezieht sich das Gedicht „Eirene" der Sammlung „Strophen"**, das Gedicht „Wenn die Lampe brennt", und Teile des „Notizblatt" der „Amselrufe", die übrigens nach

* Im März 88 bei Schabelitz in Zürich erschienen und gleich darauf in Deutschland verboten.

** Ebenfalls bei Schabelitz in Zürich, 1887.

dem Gedichte auf Seite 138 zu schließen, Wedekinds Mutter gewidmet sind. Das meiste aber aus beiden Bänden ist an Wedekinds Schwester Erika gerichtet, für die Henckell in Liebe entbrannt war.

Franklin hatte eine mächtig anschwellende dichterische Bewegung bislang gewaltsam in sich verschlossen. Im Spätherbst 86 kam es endlich zu einer Erklärung zwischen ihm und seinem Vater. Der Alte war empört über die eigenmächtige Verwendung der Studienzeit, er widersetzte sich diesem Willen mit Gewalt und entzog ihm jede weitere Hilfe. Des Sohnes Aufregung steigerte sich bedrohlich, so daß er bald seiner selbst nicht mehr mächtig war. Es gab fürchterliche Szenen, und als der Vater eines Tages ein häßliches Wort über die Mutter fallen ließ, vergaß sich Franklin in seiner Erbitterung und Verzweiflung einen Augenblick und ließ sich zu einem tätlichen Angriff hinreißen, der nun auf lange Zeit alle Beziehungen zwischen ihnen vernichtete.

Mit einem Schlage war sein Leben verändert. Er war frei, niemand hinderte ihn mehr, Schriftsteller zu sein, ja er mußte, da auch die Mutter auf Entscheidung drängte, und ihm alle Geldunterstützung gesperrt war, von seiner Feder leben. Henckell brachte Hilfe. Diesem war damals eine Stelle angeboten bei Maggi, einem unternehmenden, genialisch veranlagten Kaufmann, der für das Reklamebüro seiner zu Weltruf gelangenden Suppenwürzfirma eine junge schriftstellerisch gewandte Kraft brauchte. Henckell schwankte, und da sich sein Freund in größter Not befand und alles daran setzen mußte, seine Unabhängigkeit durch Arbeit zu sichern, verzichtete er zu dessen Gunsten. Franklin schrieb an Maggi und bekam am 16. November 86 telegraphische Zusage. Als Vorsteher des Reklame- und Preßbüros hatte er in der Fabrik Kemptal zu arbeiten, wohnte aber in Zürich-Fluntern, Plattenstraße 35. Er verfaßte kleinere Reklameanzeigen und längere

Artikel, von denen noch einige erhalten sind wie das scherzhafte kulinarische Feuilleton „Feinschmeckerei" und eine „Kulturhistorische Plauderei". Auf die Dauer wurde es ihm peinlich, „philanthropische Mäntelchen fürs Geldverdienen zu schneidern". Er bekam seine Arbeiten stückweis bezahlt, die größeren aber nur, nachdem sie von den Schriftleitungen angenommen waren; dafür hatte er eben zu sorgen; das war aber natürlich schwieriger, als sie zu schreiben. Die Entlohnung war gering, die Beschäftigung, abgesehen von einer Reise nach Leipzig im Februar 87, wenig reizvoll und doch so angespannt, daß er selten eine freie Stunde hatte. Unvergeßlich blieb ihm Maggis Äußerung über seinen Teilhaber: Bei der Geschäftsgründung hatte X das Geld und ich die Kenntnisse, jetzt habe ich das Geld und X hat die Kenntnisse. — Anfang Juli 87 löste er sich bereits wieder von der Firma, bei der er die Praxis einer großen Gründung mit ihrer Geschäftsmoral und ihrem Reklamewesen gründlich kennengelernt und engere Fühlung gewonnen hatte mit der Presse.

Am 4. 5. 6. Mai 87 erregt ein Aufsatz von ihm in der Neuen Züricher Zeitung Aufsehen. „Der Witz und seine Sippe"*. Diese Arbeit, welche den Witz und seine Abarten zu bestimmen sucht, Beispiele gibt aus Zeiten und Völkern, das verschiedene Verhältnis der Menschen und Geschlechter zu ihm betrachtet und auch die Physiognomik einbezieht, enthält wertvolle Anregungen und dringt bis zu ästhetisch Wesentlichem vor.

Bald darauf arbeitet er an einem längeren Zeitungsartikel, und die Mutter wünscht ihm zum Geburtstag, daß er ihn ungekürzt anbringe. Gewiß handelt es sich hier um die Besprechung der Vorstellungen des Zirkus Herzog, eines in seiner Art bedeutenden künstlerischen Unternehmens, an welchem Mitglieder der Familie

* Bd. IX, S. 306 ff. der Gesamtausgabe.

Renz und die Familie Belling* beteiligt waren. Jedenfalls ist diese Arbeit unter dem Titel „Zirkusgedanken" wenige Tage später, am 29. und 30. Juni 87 in der Neuen Züricher Zeitung abgedruckt**. Wedekind in seiner Begeisterung hatte sich von der Schriftleitung die Erlaubnis geholt, einiges über die Ästhetik des Zirkus bringen zu dürfen. Wir haben es hier zu tun mit einem weltanschaulich basierten Hymnus auf die hohe Lebensweisheit, die ihre Stützen nicht über sich hat, sich nicht auf das stabile Gleichgewicht verläßt wie die Trapezkünstler und Idealisten, sondern unter sich, die mit dem labilen Gleichgewicht arbeitet wie die Drahtseilkünstler und die Menschen, die sich aus den jeweils gegebenen Lebensverhältnissen ein Bild von gewisser Vollkommenheit herauskonstruieren, dem sie in treuem Eifer nachzustreben bemüht sind, Goethe.

Folgende Stelle zweier Arbeiten „Im Zirkus" und „Das hängende Drahtseil"*** ist wichtig, weil sie bereits Wedekinds spätere Auffassung mit großer Vollständigkeit und Bestimmtheit enthält. „So oft ich das hohe, luftige, leichtgefügte Haus betrete, überläuft mich ein eigener Wonneschauer. Es ist die festliche Luft, die mich hier umweht, das Prächtige, Großartige und in seiner Art doch so unsagbar Kindliche." Er ist begeistert durch die Leistungsfähigkeit, das Temperament, die Grazie, die Elastizität von Mensch und Tier und genießt mit Entzücken Bilder voll edelster, lebenswahrer Schönheit. Die Arbeit des Pferdes ist abhängig von Rasse und Stammbaum. Wie der Mensch bedarf auch das Pferd einer guten Erziehung, und auf dieser fußt erst die Dressur, die Abrichtung zum Spezialberuf. Des Pferdes „Erziehung ist ge-

* Wedekind nennt Tom Belling den Schöpfer der Figur des dummen August.

** Bd. IX, S. 293 ff. der Gesamtausgabe.

*** Neue Züricher Zeitung Nr. 215,2 b und 218 b 1888.

gründet auf Ausdauer und Konsequenz und wird unterstützt von Tadel und Strafen einerseits, von Lob und Belohnung andrerseits. Beide so sparsam, so weise zu verwenden, wie lebensgefährliche Gifte bei der ärztlichen Behandlung eines zarten Körpers, ist eine der größten Aufgaben des guten Bereiters. Wie die Erziehung des Jünglings sowohl auf Kräftigung wie auf harmonische Ausbildung seines Geistes ausgeht, so bezweckt diejenige des jungen Pferdes die Entwicklung sämtlicher Körperkräfte und damit ein effektvolles, gleichmäßiges Hervortreten der einzelnen Formen, eine Veredelung der Erscheinung. Indem die Gliedmaßen entbunden, die Gelenke frei gemacht, alle Halbheiten, Unregelmäßigkeiten bekämpft werden, beginnt ein dauernder Rhythmus, ein gewisses erhabenes Pathos das Tier zu durchdringen. Es erscheint von Stolz auf seine Leistung erfüllt, die es selbst zu beurteilen gelernt, und hegt einen künstlerischen Ehrgeiz, der ihm unter den Bewegungen des Reiters in hellen Funken aus den Augen sprüht. In dieser Vervollkommnung, frei von den Schranken des Gesetzes, bäumt sich der junge arabische Schimmelhengst im Zentrum der Arena mächtig vor unsern Augen empor und bietet dem Ästhetiker einen Hochgenuß, wie er ihm großartiger nur in der Magie himmelanstrebender Berge, wie er ihm feiner, durchgeistigter nur in den Linien des menschlichen Körpers entgegentritt". —

Er bespricht nun einzelne Leistungen und Reiterspiele, wobei das Kulturhistorische stets gebührend berücksichtigt wird. Übergehend zur Schönheit des menschlichen Körpers beschuldigt er die Zeit, daß sie eine offene Bewunderung nicht erlaube, „es wäre denn, daß es sich um einen Marmor handelt, zumal einen alten ausgegrabenen aus Pompeji oder Olympia, oder gar um eine lackierte Leinwand, die sich, und wäre sie gleich eine Raphaelische, doch bekanntlich nicht einmal von der Rückseite repräsentieren kann, ohne dabei einen ganz beträchtlichen Teil ihrer klassischen Reize

einzubüßen. Was jedoch das lebendige Leben anbelangt, so befinden wir uns wie gesagt in der Epoche der bis unters Kinn hinauf krampfhaft zugeknöpften Taillen, der trostlosen Fracks und röhrenförmigen Beinkleider, alles ungemein praktischen Erfindungen zur Nivellierung der höheren Gesellschaft, die an Humanität, an christlichem Wohlwollen gegenüber stiefmütterlich Bedachten nichts zu wünschen übrig lassen, die aber schwerlich dazu geeignet sind, der Veredlung der Rasse erfolgreich unter die Arme zu greifen."

Nun wendet er sich mit lauten Lobpreisungen den Tanzbewegungen der Fräulein Ella Belling auf dem hängenden Seil zu, wobei der Tiefstand des damaligen Bühnentanzes festgestellt wird. Er meint: „Wie gerne würde unser Berichterstatter angesichts dieser Fülle von ungekünstelter Lieblichkeit der lendenlahmen Prosa die Bügel über den Sattel werfen und den feurigen Gaul des Dithyrambus besteigen."

Ein Aufsatz, den Wedekind im März 1917 unter dem Titel „Luisa und Radiana" im Berliner Tageblatt veröffentlichte, schildert, wie er und der 1887 nach Zürich gekommene Carl Hauptmann — dessen Zirkusdrama „Tobias Buntschuh" aus diesen Anregungen entstand — sich für die Töchter Bellings begeisterten, wie sie versuchten, für diese Propaganda zu machen, wie Carl Hauptmann Wedekinds Artikel angegriffen und in der Züricher Post eine scharfe Erwiderung geschrieben habe, die Wedekind nun Gelegenheit gab, seine Entzückung noch deutlicher auszusprechen. Er habe seinem zweiten Artikel ein Liebesgedicht eingeflochten, das ihm auch die Gunst der Schönen verschaffte. — Das kleine Abenteuer mag sich zugetragen haben, das Liebeslied sowie ein späteres Tanzgedicht an Ella Belling* bezeugen die Tiefe ihres Eindrucks. Die Kampfartikel lassen sich aber tatsächlich nicht nachweisen, wie

* Abgedruckt in Bd. VIII, Seite 52 und 162 der Gesamtausgabe.

Armin Wedekind und die Redaktion mitteilen; sie werden wohl Absicht geblieben sein*.

Was Wedekinds sonstige Stellung zum Zirkus betrifft, so liegt darüber noch tiefes Dunkel. In seinem schon genannten Aufsatz „Autobiographisches" behauptet er: „1888 reiste ich ein halbes Jahr lang als Sekretär mit dem Zirkus Herzog und ging nach dessen Auflösung mit meinem Freunde, dem bekannten Feuermaler Rudinoff nach Paris und begleitete ihn als sein Mitarbeiter auf einer Tournee nach England und Südfrankreich. 1890 kehrte ich mit Rudinoff nach München zurück und schrieb dort mein erstes Buch ‚Frühlingserwachen'. Dann ging ich, da mein Vater indes gestorben war, nach Paris zurück . . ." Auch heißt es dort weiter, er sei nach seinem Austritt aus dem Zirkus Herzog als Habitué** mit dem Zirkus Franconi gereist und habe sich hier angefreundet mit dem Clown Anatol Duroff, er habe mit Rudinoff eine Tournee beabsichtigt als Gedächtniskünstler. — Für alle diese Angaben fehlen die Unterlagen gänzlich, und weder Briefe noch Tagebücher oder Notizhefte enthalten irgendwelche Hinweise. Unwahrscheinlich ist, daß er etwa schon 88 in ein Verhältnis zum Zirkus getreten ist***, aber auch der Annahme eines späteren Zeitpunktes stehen Schwierigkeiten entgegen.

Mit ziemlicher Gewißheit hatte Wedekind damals auch noch für

* Auch die Behauptung in „Luisa und Radiana" stimmt nicht, daß Carl Spitteler damals Feuilletonredakteur der N. Z. Ztg. gewesen sei, denn Spitteler schreibt, er sei erst Neujahr 1890 in die Redaktion eingetreten, „plötzlich aus meiner Basler Einsamkeit und Dürftigkeit heraus".

** D. h. der in einer Loge sitzende, engagierte Zuschauer, welcher als scheinbar neutrale Person mit dem Spaßmacher anknüpft.

*** Paul Fechter: Frank Wedekind. Der Mensch und das Werk. Jena 1920 schreibt S. 9, nach Rudinoffs Behauptung sei eine Tournee niemals unternommen.

andere Schweizer Blätter gearbeitet, so ist z. B. die Rede von einem Honorar aus Basel für einen Aufsatz, es war aber nichts näheres darüber zu erfahren. Die Ungunst der Zeit gestattete leider nicht ein persönliches weiteres Nachforschen an Ort und Stelle. Zu den Zeitungsarbeiten dieser Periode gehört auch eine Ausstellungsbesprechung, in welcher er an der Kunst eines Mackart, Gabriel Max und Lenbach mehr das Dichterische als das Malerische sieht und endlich — etwas später — eine kleine, über die Allegorie nachgrübelnde Schrift „Böcklins Helvetia"*.

Im August 87 bot er sich einem Verlage zu dauernder Beschäftigung als Redakteur oder Berichterstatter für ein Blatt an und nennt sich einen jungen Mann, der sich bei umfassender akademischer Bildung bereits vielseitig literarisch betätigt habe. „Dank meiner Studien glaub ich mir unter anderen auch ein durch solide Prinzipien begründetes, durch die mannigfachste Erfahrung gerechtfertigtes, gesundes Urteil über Kunst, Musik, Theater und Literatur im Allgemeinen beimessen zu dürfen." Er bekam die Stelle nicht, die ihm natürlich nur eine Hilfe in der augenblicklichen Not gewesen wäre. Es ist eine absichtliche Übertreibung, wenn er später nach Haus schreibt, er würde nicht in Verlegenheit geraten sein, wenn er weiter für den Tag, also für die Presse gearbeitet und nicht seine Zeit einem Werke gewidmet hätte, von dem er einen bedeutenderen Erfolg erwarte. Die Zeitungsarbeit hätte ihn wohl nicht ernährt. Er erkannte seine Begabung deutlich und wußte genau: als Zeitungsschreiber komme ich immer noch an, aber wenn ich es einmal bin, so wird es weniger leicht, sich darüber hinauszuarbeiten.

Das lyrische Schaffen tritt in dieser Zeit zurück. Aus dem Sommer 87 stammt ein Manuskript mit fünf Gedichten an Emilie

* Bd. IX, S. 323 der Gesamtausgabe.

Lorenz*, von denen drei als „Wilhelmine" I, „Zur Verlobung" und „Abschied" in die Gesamtausgabe aufgenommen sind. Aus den Beziehungen zu Christel Rothgang, die sich im August 87 verlobt, und deren gedruckte Anzeige er mit einem Trauerrande versieht, sind auch Verse entstanden, aber nicht erhalten. Vielleicht gilt ihr das charakteristische „Christine"**.

Eifrig arbeitet er im Jahre 87 an zwei größeren epischen Prosawerken, den Novellen „Ein böser Dämon" und „Marianne".

Von dem „Bösen Dämon" hat sich neben einem fast fertigen Manuskript eine unvollständige Lage Blätter erhalten, die mehrere Bearbeitungsschichten aufweisen; das Werk zeigt sich hier noch ohne Proportion und Architektur. Das Autobiographische spielt in der ältesten Fassung wieder insofern eine Rolle, als die Heldin Beatrix nach des Dichters älterer Schwester modelliert zu sein scheint und eine psychologische Parallele zu ihm selber bedeutet. Ihre Mutter ist wohl mit Anspielung an Wedekinds eigene Mutter gezeichnet, wenn es von ihr heißt: Sie hatte in jungen Jahren eifrig Alexander Dumas, Eugene Sue und auch ein ganz klein wenig Paul de Cock gelesen, welch letzteren sie übrigens verabscheute. Daher war denn ihr Ideenkreis nicht von dieser Welt, sondern von einer anderen, die sie in Wirklichkeit niemals kennen gelernt, von einer Welt voll haarsträubender Abenteuer, heldenmütiger Galanterie, fast zu Tode gehetzter Unschuld und schließlich doch bestrafter Erzheuchelei.*** Ihrer hohen pädagogischen Mission

* Auf das Titelblatt, das den Namen der Empfängerin in hebräischen Buchstaben gibt, hat er eine Mondsichel gemalt, „Kater" und „Pusi", die von einem Amor mit einem Gewehr geschossen werden, einen rauchenden Mann und eine Frau, die vor einer Nähmaschine sitzt. Pfeife und Tabaksbeutel hängen an einem Brett.

** Gesamtausgabe I, 88.

*** Armin Wedekind erzählt, daß seine Mutter leidenschaftlich Gartenlaubenromane las, doch als Gegengewicht griff sie auch zu Zola.

war sie sich niemals so recht bewußt geworden; dagegen war sie in ihrem ganzen Wesen von Mutterliebe erfüllt und gewohnt, ausgenommen am Kochherd, in Tun und Lassen ihrem Instinkte zu folgen.

Beatrix ist ein empfindsames, extravagantes Kind, das sich mit aller erdenklichen Unbefangenheit der blinden Führung eines sprudelnden Temperamentes überläßt. Ihre Fantasie wurde angeregt durch eine oft bis zum Morgengrauen ausgedehnte Beschäftigung mit der schönen Literatur. Sie fühlt sich so tief unglücklich, daß ihr ihr Name als eine „infame Ironie des Schicksals" erscheint, aber im Grunde geht es ihr nur zu wohl (was ja auch dem Fridolin Wald in der „Galatea" vorgehalten wird). Ein begeisterter Ausbruch über die Kinderzeit mutet an wie ein Vorspiel zu Frühlingserwachen: „Vierzehn Jahre — seelige, traumhafte Zeit, süße Morgendämmerung im Menschenherzen, da die ahnende Fantasie harmlose Spiele ersinnt, um es in Lust und Leid der kaum gekannten Wirklichkeit gleich zu tun, da das junge zügellose Gemüt sich selber die strengsten Gesetze auferlegt, naiv und voll Andacht, wie der Büßer vor Gott, um das mit voller Frühlingsgewalt emporkeimende Höchste und Heiligste im Herzen ohne Säumen heldenmütig und todesbereit in den Kampf zu führen; sanftes Ausklingen, lautloses Verwehen der auf ewig verlorenen goldenen Kinderjahre, hellauflodernde Flammenröte des kommenden heißen Tages, wie beseligend, bestrickend, wie rührend schön lebt ihr selbst mir in der Erinnerung!"

Kurz wird ihre Liebe zu einem Sekundaner erzählt, mit dem sie sich verlobt, eine zweite Liebe, eine dritte mit einem Leutnant, ihre Idee, barmherzige Schwester zu werden und sich als solche Misericordia zu nennen, und endlich, in ihrem einundzwanzigsten Lebensjahre eine vierte Beziehung, die der Tod lösen sollte. In dieser hatte ihr Kindheitsgenosse und Freund Theodor eine Rolle zu

spielen, und die darzustellen wurde die eigentliche Aufgabe der Novelle. Mit dem Beginn einer Szene in der Hängematte — dem Kern der späteren Erzählung — bricht die erste Fassung ab, die wohl noch in das Jahr 86 fällt, wenigstens spricht Wedekind im Mai 86 von einer neuen, großen Arbeit, auf die er alle Kraft und ganzen Ernst konzentriert.

Held der weiteren Fassungen, deren enger zusammengehörige Bruchstücke ein reiferes Stadium bedeuten, ist nicht mehr Beatrix, sondern Theodor. In frühester Jugend miteinander verlobt, haben sie bald die Fühlung verloren. Ein befreundeter junger Maler gewinnt das Mädchen. Theodor muß den Vermittler machen, während ihn die Eifersucht plagt. „Aus dem besten, solidesten, glücklichsten jungen Manne wird ein Ungeheuer, ein unberechenbarer böser Dämon, wie er gemeingefährlicher in keinem Irrenhause gefangen gehalten wird." Er gerät wohl einmal in Versuchung umzukehren, sich gut und verständig zu betragen wie ehedem, „aber sofort packt ihn ein Ekel davor, es reißt ihn mit tausend Stricken wieder zum Abgrund". In diesem jähen Stimmungswechsel seiner Leidenschaft, in diesem Taumel zwischen seiner guten Natur und seiner Sinnlichkeit trifft ihn die Botschaft von des Malers Tode. Während Beatrix schlummernd in einer Hängematte liegt, steckt er ihr den Trauerbrief unter den Brustlatz der Schürze. Sie erwacht, als er gerade im Begriff steht, sich zu entfernen. Um Nachrichten vom Geliebten befragt, beginnt er nun unter Lächeln und Scherzen ein teuflisches Spiel, er macht ihr eine zweideutige Glücksverkündigung und verlangt als Botenlohn, ihr die Füße küssen zu dürfen. Sie, von Freude und Sehnsucht erfüllt, hält ihn für den guten Engel ihrer Liebe, während in ihm Rache und egoistische Begehrlichkeit kämpfen. Sie bittet, ihr die Schuhe anzuziehen, er sinkt erglühend, in wilder Andacht in die Knie, und als er seine Lippen zum Kusse neigt, stößt sie ihn mit dem freien Fuße

vor die Brust, daß er zu Boden taumelt. Zu dem Schmerze gesellt sich die stärkere Pein, daß die ganze Begebenheit aus mehreren Stockwerken des Hauses beobachtet ist, daß er ausgelacht und mit ironischem Beifallsklatschen bedacht wird. Er „flieht mit der Schnelligkeit eines ausgepfiffenen Komödianten". Ich erinnere an das Theater der Galatea.

Das folgende dritte Kapitel bringt nun ein Protokoll Theodors, ein schriftliches Gericht über sich selbst mit Anklage und Verteidigung. Theodor erzwingt von sich eine ruhige, vollständige Aussage, indem er sich mit dem Revolver bedroht: „So wahr ich hier als dein höchster und alleiniger Richter sitze ... verlaß dich drauf, wir beide verlassen dies Zimmer nicht, sei es tot oder lebendig, bevor nicht alles zwischen uns im klaren ist." Es handelt sich um eine Selbstzerfleischung, die geradezu an Flagellantismus erinnert, einen Akt grotesker Empfindsamkeit und grausamer Spielerei, der aber nicht ohne einen Zug von Größe ist. Die bewußte Hinwendung zum Bösen scheint ihm als Rettung, er will als Böser erkannt werden, so hofft er sich freizumachen von der dämonischen Gewalt und sich selbst wieder ganz in die Hand zu bekommen. Das Kapitel schließt mit der Andeutung seiner geistigen Umnachtung.

Das nur angefangene vierte Kapitel sollte Zusammenhänge nachholen und bringt, indem es fünfzehn Jahre zurückgreift, die Jugendgeschichte des Paares, aus welcher bemerkenswert ist, wie Theodors Leben durch jeweilige Lektüre beeinflußt ist. So nennt er Beatrix eines Tags Amalia, auch Luise und spricht sie mit finsterm Blick und unheimlich tiefer Stimme schillerisch an — Raum für Zitate ist frei gelassen: „Ja er hatte die Räuber (Kabale und Liebe) gelesen. Er hatte eine Form gefunden für dasjenige, was er fühlte, oder vielmehr, er suchte die Form, die er gefunden, sofort mit eigenem Stoffe auszufüllen." Wir dürfen in dieser Stelle wohl die Darstellung eines ganz frühen dichterischen Betätigungszwanges sehen.

Die Ungeschicklichkeit, die in den späten Erklärungen dieses Kapitels lag, war zu groß, als daß Wedekind sie nicht bald selber empfunden hätte, und so gibt denn die endgültige Fassung, „Ein böser Dämon, Erzählung von Franklin Wedekind", die Jugendgeschichte als Einleitung.* Hier ist die Rede von dem gemeinsamen Lesen der Werke Shakespeares, Goethes und Schillers in unverkürzten Originalausgaben ohne elterliche Beaufsichtigung der Wahl. Das Schwergewicht liegt jetzt ganz auf der Entwickelung Theodors. Seine Studentenzeit, seine Bekanntschaft mit dem Maler, sein Examen als Doktor der Medizin wird erzählt. Dann folgt die Hängemattenszene, und an die Stelle des Protokolls tritt als Schluß ein überstürzter Bericht, wie Beatrix beim Auffinden des Trauerbriefes zusammenbricht, Theodor als Arzt geholt werden soll, der aber inzwischen überfahren ist, den Fuß gebrochen hat und im Spital liegt; Beatrix bleibt längere Zeit leidend, und Theodor behält einen Klunzfuß und hinkt bis an sein Ende.

Im Verhältnis zu den früheren Stadien ist das Ganze jetzt bereichert, abgerundet und gefeilt. Die Hängemattenszene ist aus der früheren Fassung ziemlich wörtlich übernommen. Der schlechte Feuilletonstil und die Überschwänglichkeiten sind einigermaßen getilgt**, aber noch gibt es Stellen wie diese: „Ihr ganzer Mädchen-

* Gesamtausgabe VIII, 175.

** Früher hieß es etwa, die verehrte Leserin sei von Jugend auf an Ordnung gewöhnt und liebe somit den Umgang besonders mit Damen nicht, deren Vergangenheit sich absichtlich in mystisches Dunkel hüllt. „Bei einem Herrn war das schon ganz was anderes, im Gegenteil. Gegen ihre Schwester aber ist die Tochter Evas bekanntlich die strengste Richterin, und wir haben ohnehin schon Ursache genug, ihre Gnade nicht im voraus leichtfertig zu verscherzen." Der Erzähler ist der Cicerone des geneigten Lesers und hält sich zur Beobachtung seiner Menschen natürlich irgendwo im Garten versteckt. Charakteristisch sind für die älteren Fassungen auch folgende, an die schwülstige Empfindsamkeit der Schlesier und des frühen 18. Jahrhunderts erinnernde Bilder: „Er lächelt, ein Lächeln, vor

stolz bäumte sich auf bei diesen Erwägungen, wie ein feuriger junger Araber vor einem mißgestalteten Ungeheuer." Immerhin handelt es sich in diesem Werke um ein eigenartiges, interessantes Liebesproblem, um Seelenkämpfe von tragischer Gewalt und dualistischen, starken dramatischen Momenten. Daß er schon früh an Drucklegung dachte, geht aus dem Zusatz auf dem Titelblatt einer Handschrift hervor: „Nachdruck verboten".

Im Mai 87 war seine „Marianne" vollendet, die ein Titelblatt „eine Lebensgeschichte", ein anderes „eine Erzählung aus dem Bauernleben" nennt. Sie liegt nur in der druckfertigen Fassung vor.

Marianne ist ein typischer Unglücksmensch, ein Pechvogel, ein Kind der Sorge, das vom Mißgeschick geboren, gesäugt und erzogen ist und schließlich auch von ihm wieder erlöst wird. Als arme Waise stand sie am Hofe eines bösartigen Bauern im harten Dienst. Die von ihr verehrte Bäuerin wurde bald ein Opfer seiner Grausamkeit. Um des mutterlosen Sohnes Alois willen bleibt sie auf dem Hofe, aber sie kann nicht verhindern, daß er vom Vater verzogen wird und sich zu einem Faullenzer und schlechten Charakter entwickelt. Eine zarte, unausgesprochene Liebe zu dem Knecht Klaus zerbricht, der Knecht, vom Bauern fortgeärgert, läßt trotz seines Versprechens nichts mehr von sich hören. Nach Jahren heiratet sie den Bauern auf sein Drängen, die Ehe wird unglücklich, der Bauer aber stirbt alsbald, von seinem Pferde erschlagen. Sie versucht nun, den Sohn durch Knapphalten von seinem Lasterleben abzubringen, erntet jedoch nur Undank; Alois verdächtigt sie des Strebens nach dem Bauerngut, besonders nachdem unverhofft der

dem, obschon es nur ganz leise in den Mundwinkeln spielt, eine blühende Rose momentan verdorren könnte." „Da leuchtet etwas in seinem Gesicht jählings auf, wie ein Blitzstrahl über einem Schlachtfeld, oder wie die Explosion einer Mine, die, den Gegner vollständig vernichtend, der anderen Partei zu raschem Sieg verhilft." —

Knecht Klaus zurückgekommen ist. Es entsteht sogar durch Alois und seine Kumpane das Gerücht, Marianne habe den Bauern beseitigt. Zwischen ihr und Klaus gibt es aber jetzt weniger als früher eine Brücke. Der volljährige Alois verkauft den Hof, zahlt seine Stiefmutter aus, und diese zieht sich in eine Hütte zurück. Alois erhängt sich, und auch das wird der scheuen, einsamen Frau als Schuld zugeschoben. Sie nimmt endlich ihre Schwester Vreneli zu sich, die bei ihr unter seltsamen Umständen stirbt. Die Dorfbewohner stempeln sie nun zu einer Hexe, und die verbitterte, in sich gekehrte unschuldige Alte hat unter der Behandlung der Leute so zu leiden, daß sie ins Spital geht, wo sie gebückt über der Bibel ihre Tage beschließt.

Vielleicht handelt es sich in dieser Geschichte um eine Begebenheit aus Wedekinds Lenzburger Tagen, denn in der Galatea ist schon die Rede von einer alten Hexe, die deren Sohn lebhaft gegen Fridolin verteidigt: „Sie tun ihr alle Unrecht oder wissen nicht, was sie sagen. Daß sie alt und nicht mehr schön ist, dafür kann sie nichts. Und daß sie selten freundlich aussieht, das kommt, weil sie seit jungen Jahren von Morgen bis Abend schaffen muß."

Hier ist es ein fremdes Schicksal, das Wedekind in den neun Kapiteln dieses seines längsten Prosawerkes behandelt. Das erste Kapitel schildert das kummervolle, dürftige Alter der Heldin und den Verdacht der Menschen, die folgenden bringen dann die Rechtfertigung in ihrer Lebensgeschichte und auch das Ende über Kapitel I hinaus. Das Ganze ist flüssig niedergeschrieben in einem auffallend ruhigen, realistischen Stile, der an Heinrich Zschokke, mehr noch an Jeremias Gotthelf erinnert und auch dessen philosophische Zwischenbemerkungen bringt. In überraschender Weise ist hier alles bloß Lyrische oder Stimmungsmäßige ausgeschaltet oder verarbeitet, doch steht diesem Positiven gegenüber, daß Sprache und Ton wenig charakteristisch sind für den Autor,

und nicht den sicheren, persönlich-menschlichen Grund geben, der doch in ganz besonderer Weise für die epische Gattung erforderlich bleibt und ihren Stil schafft. Gute psychologische Beobachtung ist vorhanden, hat aber allein noch keine schöpferische Bedeutung. Stoff und Form gewinnen wenig Berührungspunkte mit seiner Eigenart, sie bleiben dem Dichter im Grunde fremd, und daher kommt es, daß das Werk so schwach und leer anmutet. Die zweite Hälfte ist auch mit entschieden geringerer Liebe geschrieben.

Die Mutter hatte tieferen Anteil an dem Werke genommen und dem Sohne am 10. Mai 87 folgenden auch für sie als Menschen so charakteristischen, wundervollen Brief geschrieben:

Schloß Lenzburg am 10. 5. 1887.

Mein herzlich geliebter Baby.

Obgleich ich Wäsche, Flickereien und andere Quageleien haufenweise um mich herumliegen und stehen habe, kann ich dennoch nicht anders als Dir zu schreiben. Ich bin nämlich in einer argen Not und Unruhe und Du bist die Ursache davon. Ich weiß, daß Du elend und mutlos bist. Ich möchte Dir helfen, ich muß Dir helfen und bitte Dich, es mir möglich zu machen. Du bist in Angst wegen Deiner Novelle. Ich auch. Tausenderlei Gedanken durchkreuzen meinen Kopf, und wenn Du da wärst, könnte ich Dir so manches mitteilen, was Dir sicherlich von Nutzen wäre. Je länger desto klarer fühle ich, was an der Novelle mangelt. Meiner Ansicht nach ist es die starke, tiefe Leidenschaft und ein großer Gedanke, der ihr abgeht. Siehst Du, wenn Deine Marianne zum Beispiel an ihrer Liebesbedürftigkeit zugrunde ginge, so wäre das schon eine Idee, die jedenfalls wenig Leser kalt ließe. Sie liebt zuerst die Frau des Bauern. Diese stirbt unter der rohen Behandlung ihres Mannes, hinterläßt den Alois, auf den Marianne ihre ganze Liebe überträgt und um dessen willen

sie seinen Vater heiratet trotz ihrer Liebe zu Klaus, der sie durch Schönheit, Jugend und heiße Gegenliebe fesselt. Gegen ihre wahre Neigung bringt sie sich selbst zum Opfer und zwar aus Dankbarkeit gegen die Bäurin und infolge dieser auch aus Liebe zu deren verlassenem Kinde. Systematisch wird aber Alois von seinem Vater verzogen, wird ein widerwärtiger, liederlicher Bursche. Dann stirbt der Vater, wie man allgemein meint, von einem Pferde erschlagen. Der zurückgekehrte Klaus wirbt um Marianne, die unterdessen ihre Liebe auch an ihrer Schwester Vreneli betätigt hat, und ihr mit warmem Herzen zu ihrem ersehnten Glücke verhilft; das Glück der jungen Leute weckt auch in Marianne zärtliche Regungen. Sie gibt Klaus Gehör und heiratet ihn, indem sie sich schmeichelt, auch für Alois Gutes dadurch zu erreichen, indem sie ihm in dem tüchtigen, oft ernst, ja düster dareinblickenden Klaus ein vortreffliches Vorbild und zur Not einen strengen Vater zu geben hofft. Bei dem von Natur boshaften Alois schlägt alles fehl, und eine Szene von Betrunkenheit führt einen Konflikt herbei, wobei der Bursche seine Mutter des Verbrechens beschuldigt, seinen Vater ermordet zu haben. Auf diese Weise und um seine Frau vor dem Gerichte zu rechtfertigen, bekennt Klaus (auch wohl vom eigenen Gewissen und Wahnsinn der Verzweiflung getrieben) die blutige Tat, und Marianne sieht ein, daß sie ihre heiße Liebe einem Mörder geschenkt hat. Sie kann ihn nach Überwindung des ersten Entsetzens dennoch nicht hassen, sondern sucht den zu lebenslänglichem Zuchthaus Verurteilten durch Beweise ihres tiefen Mitleidens und fortdauernder (schmerzlicher) Liebe im Gefängnisse zu trösten. Indessen wird in der Umgegend allerlei Verdächtiges über sie gesprochen. Alois und seine Saufkumpane verleumden sie, und letzterer erpreßt von ihr soviel Geld als er kann, unter dem Vorwande, er wolle sich sonst erhängen. Mit Freude sieht er das Entsetzen im Gesichte seiner Mutter und gebraucht

diese Entdeckung zur Schraube, mit der er immer seinen Zweck erreicht. Bis endlich Marianne einsieht, daß es auf diesem Wege nicht weitergehen kann und der Junge ganz zugrunde geht. Auch merkt sie nachgerade die List des jungen Wüstlings, und als er wieder einmal droht, sagt sie ihm: „Geh und tu es, es ist vielleicht besser, als wenn du dich zu Tode säufst." Alois weiß aber, daß seine Mutter ihn seit seinen Drohungen stets scharf beobachtet. Darauf rechnet er. Marianne bekommt aber einen Brief von Vreneli, deren Mann gestorben ist, und reist noch am Abend, während der Alois betrunken auf seiner Kammer liegt, plötzlich ab. Am andern Morgen, kurz bevor die Mutter für gewöhnlich kommt ihn zu wecken, hängt sich Alois auf, in der Hoffnung, sofort wieder abgeschnitten zu werden, was aber nicht passiert. Wieder sieht Marianne (oder glaubt zu sehen), daß ihre treue aufopfernde Liebe Unheil gebracht hat. Die Gerüchte über ihre Schlechtigkeit vermehren sich. Die Leute zeihen sie der Hexerei und sagen, sie brauche nur zu wollen, dann hole der Teufel die Menschen, die ihr im Wege stehen. Jetzt sei auch der Sohn weg und nun bekomme sie das ganze viele Geld des Bauern. Sie steht vereinsamt, gemieden. Kinder weichen ihr scheu aus, und niemand sucht die verlassene alternde Frau auf. Sie besucht ihren unglücklichen Klaus nun öfter im Zuchthause, allein der geht schnell dem Tode entgegen. Endlich nimmt sie ihre Schwester Vreneli ins Haus, die aber ein albernes genußsüchtiges Geschöpf ist und durch Dummheiten und Klatschen bei Nachbarsleuten ihre Schwester noch mehr ins Gerede bringt. (Nun kann hier die Schuhgeschichte ihre Anwendung finden, so zwar, daß man sieht, daß Marianne auch bei der Dummheit kein Glück hatte, nachdem sie eine gutmütige Bäurin, einen rohen Bauern, einen boshaften Stiefsohn, einen zwar leichtsinnigen aber hochherzigen Geliebten mit ihrer warmen aufopfernden Liebe vergebens zu beglücken gesucht (oder unglücklich gemacht) hatte. —

Verbittert und schroff lebt sie den Rest ihres Daseins dahin, verzweifelnd an Gott und den Menschen. Zum Schluß und um wenigstens einen versöhnenden Schluß zu haben, könnte sie sich eines verlorenen Mädchens und deren Kinde erbarmen, die sie kurz vor ihrem Tode zur Erbin einsetzt, weil sie eben doch mit dem Wahne hinübergehen will, einem Menschen Glück gebracht zu haben. Zwar weiß sie wohl, daß sie dieses Glück nicht sehen werde und will es auch nicht, denn sie kann den Zweifel nicht verbannen, daß es wieder an irgend einer Klippe zerschellen werde. Mit dieser (philosophischen?) Ungewißheit stirbt sie. —

Nun habe ich gedacht, mein lieber alter Junge, wenn Du, bis diese Novelle fertig wäre, nach Hause kämest, wo Du dann den schönen Sommer über fleißig daran arbeiten könntest. Nebenbei könntest Du Deine Artikel für Maggi schreiben, um ein Taschengeld zu haben. Es wäre gewiß besser als da in Zürich Dich abzuquälen. Und dann könntest Du ruhig abwarten, was Dir das Schicksal weiter vorbehalten hat.

Überlege Dir meinen Vorschlag, mein geliebter Junge und wenn es Dir paßt, dann schreibe mir wenigstens, warum es Dir nicht paßt. Jedenfalls erwarte ich irgend ein Lebenszeichen von Dir und zwar sobald wie möglich. Ich bleibe in Angst und Sorgen

Deine getreue Mutter

E. Wedekind.

Franklin bittet die Mutter auf diesen Brief hin, sich seinetwegen nicht aufzuregen; er dankt für ihren Grundriß, der ihm so übel nicht scheine. Er zweifele nicht, daß er ihn später benutzen werde. Einstweilen aber sucht er seine „Marianne" in der alten Form unterzubringen. Doch am 17. Juni 87 lehnt die Neue Züricher Zeitung das Werk freundlich ab, und mit entschiedenerem Tone sendet es am 20. Juni die Thurgauische Zeitung zurück. Er ver-

lor schnell sein Interesse. Die Mutter meint Henckell gegenüber, er werde keine Ehre damit einlegen, worauf Franklin erwidert: „Mag sein, aber das geniert mich gar nicht, weil ich noch Zeit genug habe, um Ehre einzulegen, und geringer als die Ehre einer guten Reklame ist die Ehre einer schlechten Erzählung gewiß nicht." Er ist gar nicht mehr mit dem Werke zufrieden und schreibt geradezu, etwas Geld herauszuschlagen, das sei alles, was er damit bezweckt habe. Er fühlte wohl, daß es an inneren Schwächen kranke; damit war es für ihn erledigt.*

Unter Wedekinds Papieren liegt ein leerer Umschlag mit der plakatmäßig gezeichneten Aufschrift „Schloß Lenzburg 10. März 86 Gährungen. Charakterskizze von Franklin Wedekind." Diese Erzählung fand sich im Feuilleton der Neuen Züricher Zeitung unter dem 13., 14, 15. und 18. Oktober 1887. Abgeschlossen ist sie — wenigstens in einer früheren Fassung — bereits im Herbst 86; vielleicht fällt sie schon mit dem Anfang des „Bösen Dämon" zusammen, worauf außer dem Datum auf dem Umschlag auch der Stil deutet.

Markus, ein Mann in den Dreißigern, stößt beim Vernichten von Briefen auf Handschriften aus seiner Schülerzeit. Die Erinnerung führt ihn zurück in sein sechzehntes Lebensjahr, wo er in Liebe entbrannt war zu einer verheirateten Frau. Er hielt es für seine Aufgabe, die an der Seite eines niedrigen, verhaßten Gatten lebende zu trösten, „ihre schöne Seele vor gänzlicher Zerrüttung zu bewahren". Bei der Stärke seiner Empfindung und der Unsicherheit seiner Beziehung aber ließ ihm die Frage keine Ruhe, ob sie nicht vielleicht mit ihm spiele. Er geriet in verzweifelte Erregung, seine Fantasie umdüsterte sich pessimistisch, er fühlte sich von der ganzen Schöpfung herausgefordert als allerunglückseligster Mensch,

* Gedruckt Bd. VIII, S. 201 ff. der Gesamtausgabe. Außerdem in der Sammlung Der kleine Roman Nr. 1. Berlin 1920 bei H. S. Hermann u. Co.

aber gleichzeitig genoß er wollüstig den eigenen Zustand — er wird sich in seiner Selbstbespiegelung ja auch der verwandten Hamletpose bewußt. In mancher Hinsicht erinnert der Held an Theodor im Bösen Dämon.

An den „Monolog" überschriebenen ersten Teil, der auch Verse enthält, schließt sich als zweiter „Das Stelldichein". Ungenügend für die Schulstunde vorbereitet, wurde Markus mit Nachsitzen bestraft und versäumte dadurch eine Verabredung mit der Angebeteten. Als er endlich ihre Wohnung erreichte, öffnete ihm ihr Mann, und nun geriet er mit der Glut seiner Gefühle in eine höchst peinliche Lage.* „Es war, als hätte sich über einen blühenden Garten ein wolkenbruchartiges Gewitter entladen." Die Geschichte bricht ab mit der Andeutung, wie ihm eine neue Liebe neues Leben gab.

Mit großen Worten wird dann kurz gesagt, daß Markus in den zwei Jahrzehnten bis zur Gegenwart sich entwickelt habe zu menschlicher Größe und künstlerischer Macht und in einer Herzensharmonie sein Glück fand.

Die Empfindungswelt des Helden erscheint durchaus zerflossen und trüb, ein Bild des Verfassers, der sich selber noch zu wenig von seinem Erlebnis befreit hat. Sentimentalität, Spiel, Groteske laufen ihm ineinander. So kommt er zu keiner Gestaltung. Das Werk ist von dilettantischer Formlosigkeit, auch die Sprache hat keine Einheit und Ausdruckskraft. Daß eine angesehene Zeitung dies Werk nahm, ist verwunderlich. Als er nach Drucklegung im Oktober 87 von Hause ein aufrichtiges Urteil wünscht, antwortet die Mutter: „Die Gährung hat in mir die gleiche Empfindung erweckt, wie vor einem Jahr. Ich habe eine unüberwindliche Abneigung gegen diese ungesunde Treibhauspflanze von einem Jungen, der sich und seiner Umgebung die unerquickliche Fratze eines

* Wie Theodor, als er die Pantoffeln seiner Angebeteten küssen will.

should bee Hamlet aufsalzt. Ich freute mich nicht, dieses Produkt deines Geistes als Feuilleton in der Neuen Züricher Zeitung zu wissen." Erstaunlicherweise schreibt Tante Plümacher im Februar 89: „Gährungen, die ganz reizend sind, behalte ich noch, oder, wenn Du mehr Exemplare hast, überhaupt."

Welches die kurze Erzählung ist, die er in fünf Tagen schrieb und die „mindestens dreimal besser ist als die vorige," wissen wir nicht, kaum jedoch war es „Trudi", die letzte der in dieser Zeit entstandenen. Es handelt sich wieder um ein leidenschaftliches Erlebnis zwischen herangewachsenen Spielkameraden der Kinderzeit, wie im „Bösen Dämon", nur daß in diesem Falle das Mädchen älter ist. Die verborgenen Liebesempfindungen kommen zu jähem Ausbruch. Der Knabe schießt das junge Mädchen in einem Moment tiefer Erregung in die keck dargebotene Brust und stürzt sich dann verzweifelt in einem Steinbruch zu Tode, während sie sich in langsamem Heilungsprozeß ihrer Liebe bewußt wird.

Die Erzählung ist skizzenhaft gehalten und schnell abgebrochen. Sie erscheint im Problem, das auch wieder ein Objektives genannt werden muß, reifer und klarer als die vorhergehende, soweit ein solcher Vergleich bei diesem fragmentarischen Charakter erlaubt ist. Kennzeichnend ist, daß der Titel wieder, wie bei Galatea, Fanny, Marianne ein weiblicher Vorname ist, — wir wissen bereits, welche Vorliebe der Dichter für bestimmte Namen hatte.

Damit haben wir den Umkreis der frühen novellistischen Dichtungen durchlaufen. Müssen wir auch zugeben, daß ein weiter Weg liegt zwischen der Unfähigkeit Wedekinds, über bloße Inhaltsentwürfe hinauszukommen, und diesen stattlichen Ausführungen, daß der Dichter sich in wachsendem Maße bemüht um reizvolle Probleme und auch um deren Mannigfaltigkeit, so wird doch ganz deutlich, wie wenig er die Forderungen der epischen Prosa auch nur erkennt. Diese Form lag ihm eigentlich nicht, und es über-

rascht kaum, wenn er 88 meint: „Novellen schreiben möcht ich mein Leben lang ebensowenig wie Steine klopfen. Aber man muß es können und verstehen, damit man sich nicht von jedem Gartenlaubenschmierer braucht über die Achsel ansehen zu lassen." — Literarischer Ehrgeiz hatte ihn also gelockt, aber die Anstrengungen blieben verfehlt, solange seine stilistischen Mittel so unzulänglich waren und hinter denen der Lyrik und Versepik so weit zurücktraten. Es mußte noch längere Zeit vergehen, bis er auch im Prosaepos etwas zu leisten imstande war.

Das wichtigste Werk dieser Zeit ist die Komödie in Versen „Elins Erweckung", von welcher zwei Handschriften erhalten sind, eine sechs Seiten lange von Henckell, und eine von Wedekind herrührend; die letzte besteht aus drei fertigen, siebenundsechzig Seiten langen Szenen und dem Entwurf des Anfangs der vierten. Die Freunde wollten das Werk ursprünglich gemeinsam schreiben, und zwar so, daß Henckell mehr die lyrischen, und Wedekind die dramatischen Teile und das szenische Gerüst übernahm.

Elias, Kandidat der Theologie in höheren Semestern, steht vor dem Abschluß seiner Studien und bereitet auf den Ostertag seine Probepredigt vor. Am Fenster seines Studierzimmers gelehnt, blickt er voll verzweifelter Qual auf die Gebirgskette im Morgensonnenschein.

Henckells Fassung beginnt mit einem seiner schönsten Gedichte, „O Morgenluft", das 1889 im „Diorama" gedruckt wurde. Es benützt ein Landschaftsmotiv aus der nächsten Umgebung des Schlosses Lenzburg. Monologisch wie dieses Gedicht ist auch der weitere Henckellsche Text, er hält sich im gleichen lyrischen Tone und — bis auf den Schluß — auch im gleichen Maß der vierfüßigen Jamben. Die Verse sind Ausdruck des schmerzhaft erlebten Dualismus: der früheren Beglückung durch Natureinheit und Offenbarung und des jetzigen Gefühls der Unreinheit, der erkann-

ten Höllenmächte in seiner Seele, die ihm ein Grauen vor sich selbst verursachen.

Wedekinds Eingangsmonolog, durchweg in fünffüßigen Jamben gehalten, paraphrasiert zunächst Henckells Gedicht, stellt aber dann in viel dramatischerem Tone dem verlorenen heiligen Naturgefühl die Verzweiflung über sich selbst entgegen. Die nach Lösung schreiende Disharmonie kommt zu starkem, in den Selbstanklagen ergreifendem Ausdruck.

O ich bin schlimm geartet. Gräbt auch tief sich
Die Reu ins Fleisch — in den geheimnisvollen
Abgründen meines wüsten Herzens sprudelt
Ohn' Unterlaß der heiße Quell des Bösen,
Vernichtend jede Wurzel meines Seins. —
O Gott, wie haß ich mich! — Die neunte Stunde
Schallt aus der Stadt herauf — und da beginn ich
Schon wieder einen Tag mit Müßiggang,
Mit geistiger Wollust und Verbrecherlogik.

Er kann die Dämonen seiner Seele nicht bannen und leidet Qual.

Das folgende Gespräch macht gleich die Probe auf den Monolog. Elias wohnt bei Nettchen Schimmelpfennig, einem älteren einfältigen Mädchen, die ihn drei Jahre pflegte in Hoffnung, er werde sie dafür später heiraten. Elias zeigt wenig Lust, auf ihre Pläne einzugehen und gibt diese Angelegenheit „in Gottes Hand". Er spricht jetzt in leichtem, frivolem Tone und zitiert Bibelstellen mit Pfiffigkeit, um sich weiter Geld und Nahrung zu sichern. Dabei ist er aber gottgläubig, wenn er auch einmal ein atheistisches Gedicht macht — da regt sich sein schlechteres Ich. Er verflucht diese düsteren Stunden, denen er erliegt.

Tiefer noch führt in seine Seele die zweite Szene, das Gespräch auf einem Friedhof im Sonnenschein mit Oscar, einem materia-

listisch kühlen Mediziner. Elias vertraut dem drängenden Freunde sein höllisches Geheimnis an, das ihn zum unglücklichen Menschen macht, das ihn sich fühlen läßt zwischen Wahnsinn und Verbrechen, nämlich die Traumvision einer Fahrt über schilfigen See, die Begegnung mit Christus in einer Bauernhütte, die Verwandlung dieser Gestalt in das Bild seiner Schwester, welcher Elias den Kelch des Abendmahls reicht. Seine schauerlichen Vorwürfe gegen sich selbst sind darauf gegründet, daß dies Abendmahl Blutschande, Ehebruch, Notzucht und Sakrileg bedeutet. Oscar lehnt diese Traumsünde als unbeträchtlich ab und bezeichnet die Furcht des Freundes als hypertrophierte Moral, die bei ihm ins Kraut geschossen sei, während sie den Normalmenschen abgehe. Elias der Jüngling solle sich ins Leben wenden, und wenn nicht ins weite Meer, so doch in seinen Hafen, die Ehe. Als Elias den Gedanken an Nettchen zurückweist, rät Oscar, sich von ihr, von seinem Beruf, und schließlich von seiner Schwäche zu befreien und ganz auf eigene Füße zu stellen. Sein Glaube ist von außen unterwühlt und von innen bedroht. „Ein jäher Taumel faßt das eitle Herz, sich selber Gott zu sein, in schrankenlosem, in nimmermüdem Ringen sich das All, die einzig wahre Heimat zu erobern." Aber dennoch lebt in ihm ein unzerstörbares religiöses Bewußtsein. Gott sei nicht wegzubeweisen. Oscar erwidert, wenn behauptet werde, hinter jenem Grabmahl sitze jemand, so sei der auch nicht wegzubeweisen, ohne daß man hingehe und nachschaue, und doch bleibe das ganz unwahrscheinlich. Da tritt hinter dem Grabstein der zerlumpte Schigolch hervor und stützt so den Glauben des tieferschrockenen Elias. Schigolch bedankt sich für ein Almosen seiner Kleinen wegen und erzählt auf Befragen, wie er vor sieben Jahren ein zehnjähriges Mädchen angenommen und nun zum Gelderwerb durch Liebe erzogen habe.

Hier taucht zuerst Lulu auf.

Als Schigolch fort ist, bedauert Elias seine Armut, die ihm nicht erlaube, wohlzutun; Oscar jedoch stimmt einen Hymnus an auf die Enterbten, Ausgestoßenen, die Vorkämpfer der Menschheit:

Unsre Zeit braucht Unkraut,
Braucht Menschen, die nichts einzubüßen haben,
Catilinarier, zwischen Heck und Graben
Geworfen auf der Hatz nach Position.
Ihr seid das trefflichste Kanonenfutter
Im großen Feldzug, die Freiwilligenschar,
Die an dem Schanzwerk unsrer Widersacher
Die blinde Wut des tollen Stiers erprobt.
Der junge Kämpfer sinkt beim ersten Anprall,
Die Mauer aber wankt und bebt in ihren
Grundvesten.

Die dritte Szene zeigt Elias und Oscar in der grünen Lichtung eines Stadtparks. Elias hält ihm seine Probepredigt, der zynische Oscar kritisiert und gibt praktische Anweisungen über wirksame Gestaltung von Inhalt und Vortrag. Da bricht Ella, wohl Schigols Kleine, aus dem Gebüsch hervor, mit dem Messer bedroht vom Grafen Schweinitz, und sucht bei Elias Schutz. Die Moralität und Anständigkeit der Dirne tritt in rührenden Gegensatz zu den gesellschaftlichen Sittenbegriffen des Grafen. Elias schließt die „Märtyrerin der Zivilisation" überwältigt in seine Arme.

Das Wenige, was von der vierten Szene vorliegt, zeigt uns Elias und Ella am nächsten Morgen in seiner Studierstube; in trunknem, beseeligtem Lallen preist er die Wonnen, die ihm, dem Unberührten, jetzt Erweckten zuteil geworden und nun ein neues Leben erschlossen haben. Ella kommt aus dürftigen Träumen zu Bewußtsein und wundert sich über den seltsamen Schatz.

Über den Fortgang der Komödie ist uns auf einer Briefrückseite seines Bruders Armin vom 14. Dezember 90 folgendes Schema erhalten:

I. 1. Studierzimmer Emanuel (dieser Name für Elias steht auch schon im Manuskript am Rande notiert) Nettchen.
2. Kirchhof Emanuel Oscar Schigolch.
3. Waldlichtung Emanuel Oscar Ella Schweinitz.

II. 1. Studierzimmer Emanuel Ella Nettchen.
2. Universitätslokus Emanuel Studenten Oscar.
3. Rothäuteklub Vaterunser.
4. Straße Studenten Ella Oscar Emanuel.
5. Schigolchs Tod Ella Oscar Emanuel.

III. 1. Kirche Oscar traut Ella mit Emanuel.
2. Vor Nettchens Wohnung Nettchen Em.
3. Marktplatz Em predigt.

IV. 1. Wald Ella Em, dann Oscar.
2. Standesamt Ella Em Nettchen u. Schweinemetzger.

Es bleibt bei diesen Andeutungen dunkel, wie die Handlung im einzelnen gedacht war. Der geistliche Beruf wäre jedenfalls von Wichtigkeit geworden, ein Studienblatt über theologische Wissenschaft und ihre Grundbegriffe läßt darauf schließen. Elias befreit sich scheinbar ganz vom Dogma und stellt sich auf den Boden des „Neuen Vaterunsers"; er nimmt Ella zur Frau, während Nettchen ihren Schweinemetzger bekommt, der auch früher schon um ihre Gunst geworben hatte.

In Otto Julius Bierbaums „Modernem Musenalmanach" auf das Jahr 1894 gelangt ein Stückchen der zweiten Szene, die Traumvision, zu wortgetreuem Abdruck.* Das hierzu geschriebene Vorwort ist der einzige deutlichere Fingerzeig auf das eigentliche Thema. Es lautet: „In einer Zeit, in der die weitgehendsten Aus-

* Das Ganze erschien zuerst in der Gesamtausgabe Bd. IX, S. 1 ff.

schreitungen der schönen Literatur zum Vorwurf dienen, gelangt die Unschuld kaum in Kammerjungferromanen mehr zu der ihr gebührenden Würdigung. Dem feinen Geschmack gilt sie als Geschmacklosigkeit. Wo sie sich nackt präsentiert, gebietet schon die Höflichkeit, sie der Lüge zu zeihen. Um der Höflichkeit zu entgehen, wirft sie den Mantel der Übersättigung um. Demgemäß sind ihre ungeheuren Domänen zu einer Wildnis geworden, in der Bären und Wölfe hausen, und die seit Cervantes keines Forschers Fuß mehr betreten hat. Vorliegende Verse sind einer dreiaktigen Komödie entnommen, die, zu keusch, um nicht verboten zu werden, seit sieben Jahren in meinem Schreibtisch liegt, und deren Held sich bis zum Vorabend seiner Verheiratung den Schmuck unverletzter Jungfräulichkeit bewahrt."

Elins Erweckung bedeutet das Reifwerden des von der Sexualität gequälten Jünglings zum Manne. Im Gegensatz zu Wedekinds Lyrik und Epik, die schon früh Ausdruck waren heftigster innerer Bewegungen und Kämpfe, greift das Drama erst spät zu erlebten Motiven. Die Szenen von 1887 sind Wedekinds erstes Werk dramatischer Gattung, das uns aufhorchen läßt und überzeugt, daß irgendwie eine Potenz an der Arbeit ist: Sie geben uns in dem grellen, mitleidslos gezeichneten Bilde des Ich und seiner Zustände ein ausgesprochen dramatisches, künstlerisch fruchtbares Problem, das aber im Sinne der Bühne auszubilden seine Kraft trotz psychologischer Fähigkeiten, trotz des Ansatzes von Charakteristik nicht ausreichte. Naturstimmungen von mitreißender Gewalt sind vorhanden, Szenen von religiöser Inbrunst, starker Flügelschlag der Fantasie, und diese Stellen sind getragen von einer glühenden Pathetik. Hart daneben steht kalter Zynismus, brutale Nüchternheit, groteske Praktik. In den Freunden Elias und Oscar künden sich Moritz und Melchior aus „Frühlingserwachen" an. Wedekind betont die Gegensätze absichtlich, er arbeitet künstlerisch mit dem

Unvereinbaren und erreicht auch in der dritten Szene, der Probepredigt, starke Wirkung. Im ganzen aber sind die fertigen Bilder auffallend handlungsarm; das äußerliche Hereinstoßen von Schigolch in der zweiten, von Ella in der dritten Szene ist eine ungeschickte Parallele. Die Fortsetzung hätte allerdings mehr Bewegung gebracht.

Die dramatische Versprache ist nicht beherrscht, allzu oft wird der Fluß unterbrochen von schnörkelhafter Gedrungenheit. Besser als die Jambensprache gelingen die unregelmäßigen kurzen Reimverse der Ella, die schon an die der Lisiska im „Totentanz" — offenbar sein Lieblingsvers — erinnern. Die Handschrift bezeichnet die älteste Einheit „1. Tag. 1. Szene", wie Grabbe das in seiner „Hermannschlacht" tat.* Im bildhaften Szenenbau erinnert Elins Erweckung ebenfalls an Grabbe, oder auch an Lenz, Büchner.

Aufgegeben hat Wedekind die Arbeit an diesem Werke, als er in „Frühlingserwachen" und „Lulu" eine künstlerisch reifere und dramatisch dankbarere Lösung seiner Probleme fand, für welche beide Elins Erweckung eine höchst beachtenswerte Vorarbeit ist.

In Anbetracht der bedrückten Lage war seine Stimmung bis Mitte 87 noch eine ziemlich gute. Nach Empfang des Briefes über die „Marianne" schrieb er seiner Mutter am 10. Juni: „Elend und mutlos, wie Du schreibst, bin ich nicht. Ich habe die Sache vom Halse und wandle erleichtert weiter. Das Maultier sucht im Nebel seinen Pfad; bei Gegenwind muß man lavieren, und lernen kann man dabei so gut wie auf direkter Fahrt. So kommt es nun doch wieder darauf hinaus, daß ich Dich über mein eigenes Pech trösten soll . . . Denke Dir . . . wie wenig besorgt Du um Willi

* Ob die Aufschrift zweier zum Manuskript gehöriger Umschläge „Dienstag 1. Szene", „Mittwoch 1. Szene" eine Weiterführung dieser Absicht bedeutet, ist nicht sicher.

bist,* der doch gewiß schon kritischere Lagen in Amerika durchgemacht hat und jeden Augenblick wieder durchmachen kann. Und warum das? Weil es der Zufall will, daß Du nun gerade meine Nöten kennst und seine nicht. Denke Dir, wie Du mich beurteilen würdest, wenn ich mit etwas mehr Arroganz auftreten würde und mir von niemandem ein Wort dreinreden ließe. Du würdest sagen, der wird seinen Weg schon machen. Und doch ist es gewiß ja zu meinem Vorteil, daß ich auf das Urteil anderer höre. Und denke doch nur auch ein wenig daran, als welchen ihr alle zusammen mich früher betrachtet habt, als einen stinkfaulen Kerl, als einen Achselträger, Lügner, kurz als ein ganz hoffnungsloses Subjekt. Liebe Mama, ich sage Dir dies alles nicht aus Rancune, denn ich weiß ja wiederum, daß es nicht bös gemeint war, und daß ich das alles in der Tat war oder schien. Ich sage es Dir nur, um Dir daran die Hinfälligkeit menschlicher Beurteilung zu demonstrieren, und wenn ich Dich dadurch vielleicht auch ärgere, so weiß ich doch wiederum, daß eben der Ärger Dich andrerseits wieder beruhigt... Sieh damals hätt ich auch Grund genug gehabt zu verzweifeln, wenn ich das alles hätte glauben wollen; aber ich war eingebildet genug mir zu sagen, ihr versteht das nicht besser, und später wird sichs schon zeigen. So sag ich mir nun auch jetzt noch, denn ich kann mir nicht verhehlen, daß ich seither viel erreicht habe; und wenn Du das nicht einsiehst, so tut es mir zwar leid, aber im übrigen ist es mir egal. Ich stehe jetzt auf eigenen Füßen und muß Egoist sein, um auf eigenen Füßen vorwärts zu kommen. Der Erreichung meines Zieles bin ich gewiß, denn ich trage mein Ziel in mir, und das ist mehr als Novellenschreiben."

Als dann aber Mißerfolge kamen, und das Werk sich nicht rundete, mit welchem er seine Berufung beweisen wollte, da sank ihm der Mut. Die äußere Not, in der nicht nur Geld zum Essen und

* Siehe S. 183 f.

Trinken, sondern auch Kleidung mangelte, ließ ihn daran denken, sich mit Stundengeben im Latein und Deutsch etwas zu verdienen. Hinter dem Rücken des Vaters schickte wohl die Mutter öfter ein paar Franken, die Schwester im Lausanner Pensionat bot ihr Taschengeld und schickte, als dies ausgegangen war, zum Geburtstag ein Halsband „zum Verkeilen" — zu seiner tiefen Rührung erfuhr er, daß dieses Band ein Geschenk war, welches die Schwester vierjährigem Fleiße verdankte; Freunde unterstützten ihn und luden ihn zum Essen ein. Aber alles das konnte die Not nicht aufhalten. Er hatte alles versucht, doch es gab für ihn mit dem besten Willen keine Möglichkeit, als freier Schriftsteller zu leben. Und so mußte er denn schließlich den Rat der Tante Jahn befolgen und dem Vater ein gutes Wort geben. Seit dem Zerwürfnis vom Herbst 86 hatten sie einander weder gesehen noch geschrieben, auch Weihnachten waren sie sich aus dem Wege gegangen. Am 19. September 87 schrieb er ihm einen Brief, einen einzigen, fast besinnungslosen Schmerzensschrei. Dieser Brief, den der Vater durch Donald kurz beantworten ließ, hatte daheim wieder Zwistigkeiten und Mißverständnisse erregt, die Mutter machte Franklin Vorwürfe, und er antwortete ihr in einem Schreiben, das ein Bild seiner völligen Erschütterung gibt. „Ich sehe schon, es ist das Beste zu schweigen. Ich werde auch von heute ab wieder schweigen, werde zu allem ja sagen, hier ja sagen und dort ja sagen. Wenn ich dafür auch hier wieder Speichellecker und dort gemeiner Hund genannt werde, so ist doch wenigstens Friede im Haus. O wenn doch nur alle das gleiche Bedürfnis nach Frieden hätten wie ich, wie reizend müßte das werden. Du sagst, das Geld sei mir bei der Geschichte die Hauptsache. Ich sage ja. Wenn Papa mir sagt, Du seist mir die Hauptsache, so werde ich auch ja sagen. Ich bin so mürbe wie Zunder; ihr könnt mich alle um den Finger wickeln. Ich werde den Kopf hängen, mich in die Ecke drücken und froh sein, wenn

man mir gestattet zu existieren. Aber bitte, liebe Mama, laß Dich nur hierdurch nicht wieder beleidigen ... Was Du mir von Deinem Gelde schreibst, so bin ich Dir sehr dankbar dafür. Wenn ich schließlich nur soviel bekomme, daß ich nach Amerika gehen kann, denn, wenn es mir erlaubt ist, einen Wunsch zu hegen, so ist das jetzt mein einziger. Europa ist mir, mit Verlaub zu sagen, gründlich zuwider. Aber bitte, nimm diesen Brief nicht im Ernst. Ich kann nicht anders schreiben. Ich schreibe nur, um überhaupt zu schreiben. Ich wußte wohl, warum ich so lange schwieg; bitte antworte mir nicht. Ich weiß ja, daß Du mein Bestes willst. Es wird sich auch mit der Zeit alles geben. Auch ist es meiner Ansicht nach nicht angezeigt, die Sache so tragisch zu nehmen. Sie fing damit an, daß Du am Verrücktwerden warst, und jetzt sind wir doch alle so leidlich bei Verstand. Papa und ich, wir haben die Zeche bezahlt, und ich will ihm ja alles bieten, damit ich auch seine Hälfte bekomme. Wenn ich nur nicht falsch verstanden werde. Also bitte warte, warte. Du verstehst mich falsch, ihr alle versteht mich falsch. Warte bis ich wieder anders sprechen kann. Ich bin nicht so, wie dieser Brief ist. Zerreiß den Brief. Ich kann nicht anders."

Donalds Mitteilung verspätete sich, und Franklin wartete acht Tage und schrieb dann dem Vater: „Unterzeichneter gibt sich die Ehre ganz ergebenst anfragen zu dürfen, ob seine am 19. ds. geschriebenen und unter gleichem Datum von hier abgegangenen Zeilen indes in Lenzburg eingetroffen und an die ihnen bestimmte Adresse gelangt sind, um nichtigenfalls eine Kopie nachschicken oder dann anderweit Vorkehrungen zur Sicherung seiner miserabeln Existenz treffen zu können. In vollkommenster Hochachtung Franklin Wedekind." Die Mutter, die erst jetzt erfuhr, daß sie der eigentliche Anlaß des Streites gewesen war, ruhte nicht, bis der Vater nachgab. Er zeigte sofort telegraphisch seine Ankunft zu einer Besprechung an, und Franklin überstürzte seine formelle

Frage durch einen völlig demütigen Brief, in dem er bejammerte, daß er ihn seines Verbrechens wegen nicht mehr Vater nennen dürfe.* „Ich habe mich in einer Weise vergangen, die mich dir gegenüber zum allerelendesten Menschen macht." Diesen Selbstbeschuldigungen gegenüber konnte der Vater nicht hart bleiben, er verzieh und schickte einen Anzug, Stiefel und Geld, damit er sich noch den Winter 87/88 dichterischen Arbeiten widmen könne. Eine Woche später durfte er nach Lenzburg zurückkehren. Die Mutter schrieb am 17. September 87: Morgen muß ich früh aufstehen, denn um den lieben Jungen genügsam zu fêtieren, backe ich Butterkuchen. Zwei junge Güggel und ein Hase hängen vor dem Eßstubenfenster, und das Efeu in der Eßstube habe ich Blatt für Blatt abgewaschen, damit kein Stäubchen das Auge des jungen Gottes beleidige. Das ist alles nötig, um mein Gewissen zum Schweigen zu bringen, das laut zankt, weil ich dem erwarteten Gaste so wenig Liebe und Herzlichkeit entgegenbringen kann. Gott verzeih mirs; es ist wohl das erstemal, daß mirs so geht. Nun gute Nacht mein Herzenssohn. Sei ruhig und getrost, was mich anbelangt. Ich verhalte mich mäuschenstill und habe keinen Tropfen Galle, sondern bin sanft wie eine Taube. Nur wenn ich mal so von Zeit zu Zeit von einem meiner fernen Lieben höre, daß sie mit sich und der Welt zufrieden sind, dann bin ich glücklich und freue mich, daß ich am ganzen Körper vor Vergnügen wackele.**

Wedekind behielt seine Wohnung in Zürich-Hottingen, Schönbühlstraße 10 im Haus zum Jakobsbrunnen bei. Die Stadt übte damals große Anziehungskraft, sie war ein Zentrum deutschen Lebens. Eine Reihe von Vertretern der jungen philosophischen

* Die „Verbrechernatur" ist, wie schon der „Böse Dämon" und „Elins Erweckung" zeigen, ein Vorwurf, der seine Helden öfter trifft.

** Zu diesen Beziehungen vergleiche „Kinder und Narren" (Die junge Welt) III, 4.

und besonders auch der literarischen Bewegung hatten sich hier zusammengefunden, weil das Sozialistengesetz die Freiheit in Deutschland bedrohte und die Publikation unterband: Carl Henckell, Carl und Gerhart Hauptmann, John Henry Mackay, Maurice Reinhold v. Stern, Peter Hille, dazu Bebels Schwiegersohn Dr. Simon, Dr. med. Alfred Plötz und der junge Bakteriologe Elias Tomarkin.* Henckell hatte jedenfalls eine Kerntruppe beisammen, als er im Juni 87 den Ulrich Huttenbund gründete, der den Kampf für Wahrheit und freies modernes Menschentum ansagen sollte. Die Gesellschaft nannte sich selber „Das junge Deutschland". Der alte Schabelitz mit seinem Züricher Verlagsmagazin stand dem Kreise nahe und hat außer Werken von Hartleben, Henckell, Mackay und Stern auch Dichtungen von Arent, Bahr, Conradi und Holz gedruckt.

Man hatte bei Universitätsstudien und selbständigen wissenschaftlichen oder künstlerischen Arbeiten enge Fühlung. Man traf in den Wohnungen zusammen zu Unterhaltung und Vorlesung mit bescheidenem Imbiß, Freitag abends regelmäßig in der Villa der Brüder Hauptmann, die ihre Familien dort hatten, in der Hottinger Freienstraße, auch einmal bei Wedekind und den anderen, oder unverabredet in der Kneipe, besonders gern im Pfauen, wo Franklin mit seiner Virginia hinter einem Schoppen Wein festsaß und nur aufbrach, um nach einer weiteren, letzten Trinkmöglichkeit zu spähen. Hier in Gottfried Kellers Stammlokal kam es öfter vor, daß Keller die jungen Dichter zu sich und Böcklin an den Tisch herüberwinkte und mit ihnen plauderte und zechte. Nähere Beziehungen zwischen Keller und Wedekind, der nicht eigentlich begeistert für den Züricher Altmeister war, ergaben sich nicht. Henckell war in dem Kreise der Jüngeren damals zweifellos

* Ich verdanke diese Mitteilungen hauptsächlich Carl Henckell und Carl Hauptmann.

Zürich 1888

die stärkste schöpferische Kraft. Carl Hauptmanns warme, leidenschaftliche Persönlichkeit war besonders für sozialistische und philosophische Diskussion das belebende Element. Manchesmal hatte er Bismarck gegen die hitzigen Feinde des Sozialistengesetzes zu verteidigen. Als Dichter nahm man ihn nicht so ernst; er las nur heimlich vor, wenn sein Bruder nicht dabei war. Viel weniger stark wirkte Gerhart Hauptmann. Er hatte seine früheste Schöpfungsperiode bereits hinter sich und befand sich im Stadium der ersten Häutung. Verse überhaupt verachtete er. Mit seinen Gedichten und dem Promethidenlos war er nicht mehr zufrieden und hatte beide Drucke zurückgezogen. Er bog nun in die Bahn des radikalen Naturalismus. Dr. Plötz und Dr. Simon waren ihm geschworene Parteigänger, während Henckell und Wedekind sich über seine detektivartige Manier des Ausforschens und Notierens lustig machten. Er arbeitete damals in einem kleinen Stübchen fern der Villa an einem autobiographischen Roman, dessen Titel noch nicht feststand; der Held hieß Lorenz Hecht oder Franz Loth oder Lorenz Lubota. Das Bruchstück, welches drastische sexuelle Kapitel aus der Breslauer Schulzeit enthielt, las er den Genossen vor. Mackay hing seinem Edelanarchismus nach „mit weltschmerzlichem Lachen und herabgezogenen Mundwinkeln". Wedekind gab seinen „Schnellmaler" zum besten und trug Scherzlieder zur Laute vor, worüber sich Gerhart Hauptmann empört äußerte. Die Beziehungen waren nicht eigentlich tiefer Art, und am leichtesten verstand man sich noch, wenn die Rede auf Lenz, Grabbe oder Büchner kam. Hauptmann hat damals aus Wedekinds Gespräch den Stoff zu seinem „Friedensfest" geschöpft, wovon noch später die Rede sein muß, wie Otto Erich Hartleben bald darauf seine Novellette „Die Kalbskoteletts" nach Wedekinds mündlicher Erzählung schrieb.

Wedekind stellte um diese Zeit ein größeres Manuskript Gedichte

zusammen; Hartleben hat es im Frühling 88 an Hermann Conradi gegeben, es scheint aber verloren zu sein. Hartleben schreibt damals, daß er sich für diese Sammlung interessiere. Er gibt ihm den Rat: „Nehmen Sie aber ja keine Sachen auf, welche kein anderes Verdienst haben, als anstößig zu sein. Darüber ärgert man sich nachher dann ganz scheußlich, denn die ‚Leute' sehen dann natürlich nur diese und verkennen alles Gute, respektive glauben nicht daran. So ist es mir mit dem ‚Studententagebuch' gegangen. Ich hoffe aber, daß die zweite Auflage desselben, welche Schabelitz zur Zeit druckt, mehr innere Berechtigung, ernst genommen zu werden, erweisen wird. Bei der ersten konnt ich es ja schließlich niemandem verdenken, wenn er sich an den darin vorherrschenden radauseeligen Bierulk hielt."

Vorlesungen hatte er im Sommersemester 87 und Wintersemester 87—88 zwar gehört, so etwa Vögelins kunstgeschichtliche Übungen und mehrere Kollegien meist historischen Inhalts, aber eingeschrieben war er nicht. Auf Verlangen des Vaters mußte er sich im Sommersemester 88 wieder in die juristische Fakultät aufnehmen lassen, um jetzt sein Studium zu Ende zu führen. Er setzte keinen Widerstand mehr entgegen und belegte ein sechsstündiges Kolleg über deutsches Privatrecht, ein dreistündiges über Kirchenrecht, ein dreistündiges über Strafrecht, ein vierstündiges über Strafprozeßrecht, ein vierstündiges über Staatsrecht, ein zweistündiges über Nationalökonomie und ein Kolleg über Züricher und Eidgenössisches Zivilprozeßrecht. Er scheint auch gearbeitet zu haben, von der Aussichtslosigkeit eines Lebensunterhaltes durch Schriftstellerei überzeugt. Da starb am 11. Oktober 88 der Vater rasch und kampflos; ein altertümlicher Schrank, den er erworben hatte und der zerbrochen auf dem Bahnhof anlangte, war wohl die mittelbare Ursache seines plötzlichen Todes.

Franklins Leben bekam eine andere Richtung.

Fünftes Kapitel

Erste Freiheit

Für die ganze Familie war der Tod des Vaters ein Ereignis von entscheidender Bedeutung.

Wirtschaftlich war zunächst keine Not, denn der alte Wedekind hatte ein ansehnliches Vermögen hinterlassen, von dem die Mutter und die mündigen Kinder ihren Teil beanspruchen konnten. Aber das Geld war nicht ohne weiteres verfügbar, denn es war in verschiedenen Papieren angelegt, der Aufwand für die Ausbildung der älteren Kinder mußte auf die jüngeren verrechnet werden, und es galt zu bedenken, wieviel der Gutsbesitz noch erforderte. Als gemeinsames Eigentum kamen ferner das Schloß und die Sammlungen des Vaters in Betracht. Was das Schloß und seinen großen Zubehör betraf, so mußte dieses zum Wohle der Gesamtheit verwaltet, d. h. so ertragfähig als möglich gemacht werden. Ein Verkauf wurde schon für die nächste Zeit erwogen, aber es bot sich nicht gleich eine Gelegenheit; man mußte abwarten. So wurde denn auf der Lenzburg zunächst ein Wirtschaftsbetrieb und eine Pension eingerichtet. Ein Aufruf in den Zeitungen brachte im Juni 89 die ersten Sommerfrischler: Verwandte, Bekannte und Fremde, die sich hier um so mehr gefielen, als sie der gastlichen Natur Frau Wedekinds gemäß sofort in den Kreis der Familie traten. Der finanzielle Erfolg war, wie vorauszusehen, sehr gering, denn die zahlenden Fremden blieben vereinzelt, und Unkosten waren mit dieser Einrichtung auch verbunden: so mußte — im Verein mit der Stadt — eine Wasserleitung angelegt werden, die den gesunden Born in alle Stockwerke leitete; auch eine Reihe baulicher Veränderungen war notwendig.

Was schon dem Manne unter einfacheren Umständen zu sorgen gab, schaffte der Frau große Last. Abgesehen von Beratungen durch die ältesten Söhne war die Mutter bei ihrer Aufgabe doch im wesentlichen auf sich selbst angewiesen. Der Briefwechsel mit den Kindern dreht sich häufig um Zweckmäßigkeit und Höhe der Aufwendungen und zeigt gelegentlich wenig Einigkeit und viel Erregungen. Aber all diese äußeren Dinge waren leichter zu behandeln als die persönlichen Angelegenheiten — bei den verschiedenen Interessen und den schwierigen Temperamenten der Familie. Der Vater hatte seine Stellung schon oft nur mit Mühe behauptet, die Mutter war ihr manchmal nicht gewachsen. Sie kam dann der Verzweiflung nahe und wünschte sich ins Grab, und doch siegte immer wieder ihre zähe Kraft, ihr unverwüstlicher Humor. Treffend schreibt sie über sich selbst an Franklin: „Ein rauher Boden ist notwendig für mein Gedeihen; in einem weichen, glatten ginge ich, glaub ich, zu Grunde."

Ihr Erziehungsprinzip war, die Individualität eines jeden immer voller und schöner zu entwickeln, zu sorgen, daß keiner sich selbst verliere, zu beachten, was jeder an Stoff zu seiner Entfaltung in sich trüge — ein idealer Grundsatz, der aber nur bei folgerichtiger und überlegener Behandlung gute Früchte bringen konnte. Ihn durchzuführen hatte sie schließlich nicht mehr als den guten Willen.

Die älteste Tochter Erika, die ihre Pensionsjahre in Lausanne und Darmstadt hinter sich hatte, war ihr in der ersten Zeit eine willkommene Stütze in der Wirtschaft. Sie stand der Mutter besonders nahe, obgleich diese an Franklin schreibt: „Sie ist mir doch so unähnlich und mahnt in ihrem herben pedantischen Wesen so sehr an Papa, aber auch in ihrer Treue und Echtheit." Schon in Lenzburg hatte sie so beträchtliche künstlerische Erfolge mit ihrer Stimme gehabt, daß die weitere Ausbildung beschlossen wurde. Das Talent der Mutter und das größere der Tante meldete sich

vernehmlich. Ende 1890 verließ sie das Haus und ging auf das Dresdener Konservatorium.

Die jüngste Tochter Emilie kam im Juni 89 nach Darmstadt in Pension und löste dann die Schwester in Lenzburg ab, wo sie sich auch wissenschaftlich noch weiter ausbildete.

Der jüngste Sohn Donald ist die ungleichmäßigste, unglücklichste Mischung seiner Eltern, ein Zerrissener, unbeständig und ohne alle Anlage zu Festigkeit und Harmonie. Die Mutter verspricht sich schon 85 von ihm am meisten, und Franklin, dem er der liebste seiner Geschwister war, sagt schon bald: „Er ist vielleicht der talentvollste von uns." Das Aarauer Gymnasium hat der Ruhelose schon mit sechzehn Jahren verlassen und ist 88 als Kaufmannslehrling nach Livorno, und ein Jahr später auf kurze Zeit nach Burgdorf gegangen. Bald aber finden wir ihn in St. Franzisko, wo er sich auf seiner Karte großsprecherisch nennt: Teacher of German, French, Italian, Latin and Greek, Mathematics, Physics, Geography and History. Dann streift er über Kansas City nach Neuyork und ist nach Jahresfrist zu Weihnachten 89 wieder daheim. Besorgt um seine Zukunft möchte die Mutter ihn mit äußerster Strenge zwingen, das Gymnasium zu Ende zu besuchen, oder aber ein Handwerk zu erlernen. Im Hause ist er in seiner Laune und Nörgelei unausstehlich. Stets schafft er Unfrieden. Briefe klagen über seine unerhörte Verlogenheit, seine Teufeleien und rohen Ausbrüche, über seinen traurigen Mangel an Pflicht und Halt. Eine Erlösung ist es, wenn er fortgeht. Dann schreibt er Briefe „mit klafterdick aufgetragenen Schmeicheleien und läppischen Redensarten, worunter sich die absurdesten Phrasen befinden". Die Mutter weiß, daß ihn nicht allein böser Wille treibt, sondern eine tiefere Macht. „Der arme Junge sieht es momentan ein (wie schlecht er handelt), kann aber den Dämon nicht bändigen, der ihn in solchen Zeiten besitzt."

Franklin nimmt den Lieblingsbruder leidenschaftlich in Schutz. Er erklärt die Beurteilung durch die ganz anders geartete Mutter für ungerecht. Er bedauert ihn, der aus erblicher Belastung wenig veranlagt ist, glücklich zu sein: er möchte ihm das gedrückte Leben erleichtern. Überzeugt von seiner Begabung will er ihm helfen, seine schriftstellerischen Talente zu pflegen, Kunststudien zu machen und vielleicht zunächst in eine Schauspielschule zu treten. Er unterstützt ihn nach Kräften moralisch und bietet ihm selbstlos die Sorge für Gymnasialstudium und weitere Ausbildung an. Es kommt darüber zu einer erregten Auseinandersetzung mit der Mutter, die empört ist über diese Unterminierung ihrer Arbeit und schreibt, die Verantwortung liege auf Donald allein und denen, die an seiner kurzsichtigen Überhebung etwa noch Anteil haben. Am 29. Dezember 89 tröstet Franklin die Mutter, sie solle nicht glauben, daß Donald der Mann sei, „um moralisch zu Grunde zu gehen, geschweige denn physisch, dazu ist er schon viel zu besorgt um sein Leben. Was ihm passieren könnte ist das, daß er sich mal eines Tages umbringt, später, wenn er sich geistig ausgewachsen". Franklin sollte recht bekommen.

1889 wird sein erstes Werk, eine Novelle, in Widmanns Berner Bund gedruckt, und im Mai 91 erscheint seine zwei Bogen starke Broschüre „Schloß Lenzburg in Geschichte und Sage" Solothurn 1891 in der Buchdruckerei von Gaßmann und Sohn. Dem Solothurner Gymnasium mit seinem strengen geistlichen Konvikt fügt er sich nach mehreren Zwischenfällen unerwartet ein und besteht im Frühling 92 leicht seine Reifeprüfung. Die Mutter gibt ein lebendiges Bild von ihm: „Er ist lang und hager, hat einen sonderbaren Kopf bekommen und einen eigentümlichen Gesichtsausdruck. Seine Kleidung ist immer noch à la Jesuitenzögling. Dazu trägt er seine schwarzen Hosen über niedrigen Schuhen und schwarzen Socken heraufgekrämpelt und hält seinen Überzieher mit der

linken Hand ängstlich übereinander, geht gebückt, was ihm mit dem schwarzen Jesuitenhut ganz das Ansehen eines richtigen Priesterseminaristen gibt."

Im Herbst 92 wendet er sich nach Italien, tritt im Januar 93 in Rom zur katholischen Kirche über und erstrebt Aufnahme in den Jesuitenorden. Er will Priester werden, oder doch wenigstens als solcher Karriere machen. Die strenge Zucht ist ihm erwünscht, er weiß, er braucht sie als Notwehr gegen seine unfeste Natur. Nachdem außerordentliche Geldmittel aufgebraucht sind, studiert er in Genf Jura, wirft sich aber von jetzt an immer mehr auf die Schriftstellerei und verfaßt in Genf und an der Riviera Feuilletons und Reiseskizzen für die Züricher Post und den Berner Bund über seine Fahrten in Amerika, Italien und Frankreich. Franklin korrigiert ihm diese Arbeit und schreibt in seinem Pariser Tagebuch: „Ich finde seinen Newyorker Aufenthalt so schwach, daß ich beschließe, ihn völlig umzuschreiben, komme aber nicht weit damit."

Nicht ganz so schwierig war die Natur des dritten Sohnes Willi, mit dem sich Franklin nicht zu stellen wußte; aber auch sie nahm anfangs eine ungewöhnliche Entwicklung. Mit vierzehn Jahren von der Lenzburger Bezirksschule gestoßen, kam er nach Lausanne und später nach dem italienischen Städtchen Saronno in die Kaufmannslehre. Diese Zeit tat ihm nicht gut; er schreibt selbst an die Eltern, er habe in dem Geschäft eigentlich keine körperlichen Anstrengungen gehabt, habe sich schauerlich gelangweilt, sei des Abends ohne Müdigkeit zu Bett gegangen, was ihm auch geschadet habe. Um das zu verhüten, sei er in die Kneipe gelaufen, wo er in ziemlich schlechter Gesellschaft mehr getrunken habe, als er vertragen konnte. Somit habe er mehr Geld gebraucht, und seine Gesundheit sei ruiniert. Als bestes Heilmittel erscheint ihm selber eine Übersiedelung nach Nordamerika, und die Eltern, die

dieses Wanderfieber ja kennen, willigen schweren Herzens ein und lassen ihn im April 86 ziehen. Hier in der neuen Welt hat er sich als Tüncher und Schornsteinfeger, sowie in verschiedenen anderen Berufen abenteuernd sein Brot verdient, aber das dauert nur kurze Zeit. Sobald es ihm finanziell besser geht, wünscht er sich eine Tätigkeit als Farmer, irgendwo in Paraguay oder Chile. Im Mai 89 ist er wieder in Lenzburg, nimmt sein Erbteil, heiratet im Juli seine Verwandte Anna W. Kammerer aus Neuyork und geht gleich darauf als Pflanzer nach Südafrika. Er wurde später Eisenbahnbeamter im Dienste einer holländischen Gesellschaft zu Johannesburg in Transvaal. Wenn die Mutter über den Sohn schreibt: er brauche böse Tage, er sei eine wilde Pflanze, er müsse steinigtes, zähes Erdreich haben, dann erst kommen seine Kräfte, seine guten Eigenschaften zur Geltung, dann erst, durch die harte bittere Not, werde er sie gebrauchen lernen, so sieht man deutlich, wie sehr er seiner Mutter Sohn war.

Geradlinig war die Laufbahn des Ältesten, Armin. Nach Beendigung seines medizinischen Studiums heiratete er im März 89 die Tochter eines Dr. med., Emma Frey, und ließ sich als Arzt in Zürich-Riesbach nieder. Ganz ohne Auswanderungsgelüste geht es allerdings auch hier nicht ab, jedoch treten sie nur kurze Zeit auf und werden überwunden.

Franklin stellte nach dem Tode seines Vaters das Studium sofort ein und übersiedelte im Herbst 88 nach Lenzburg. Jetzt konnte ihn niemand mehr hindern, seine ganze Zeit und Kraft der Schriftstellerei zu widmen. Bald war ausgerechnet, daß ihm vom Gesamtvermögen etwas über 20000 Franken gehörten, eine Summe, die durch den Verkauf des Besitztums noch eine Vermehrung erfahren mußte. Wenn die Zeit ausgenutzt wurde, konnte man es daraufhin schon wagen. Seine Arbeitsweise war eine ungewöhnliche, wie seine Arbeitszeit. Die Schwester Erika bezeugt, daß er schon da-

mals mittags um zwölf Uhr aufstand und um fünf Uhr früh schlafen ging. Fleißig im gewöhnlichen Sinne war er nicht, obgleich er unausgesetzt psychologische Studien an seiner Umgebung trieb, grübelte und schrieb. Er besaß die ungemeine vitale Spannkraft, die körperliche und geistige Elastizität seiner Vorfahren.

Die großen inneren Gegensätze, die auf diesem Boden frei aufschossen, Geist und Phallus, Wirklichkeit und Spiel, Ernst und Ironie, Wahrheit und Lüge ließen sich nur schwer vereinigen. Auch anderen, Größeren ist es in den Wirrungen der Jugend nicht immer ganz leicht gefallen, den Drang nach Wahrheit und die Lust an Trug zu trennen. Eine gewisse Lässigkeit den Entscheidungen gegenüber ist ihm eigen, aber auch eine prickelnde Neigung, die Gegensätze prinzipiell zu bejahen, und das ließ sein Bild gelegentlich recht schwankend erscheinen. So klagt schon ein Freundesbrief aus der frühen Gymnasialzeit, daß er ungern über sein Ich Farbe bekenne; er warnt: „Mach nicht, daß du einst zurückschauen mußt auf dein Leben, wie auf eine schlecht gespielte Posse, verkannt von der ganzen Welt, weil du dich selbst nie hast kennen lernen wollen." Die Kusine Minna schreibt 84, er gleiche zuweilen einem farbenwechselnden Chamäleon, und Walter Oschwald nennt einmal seinen Scherz Frivolität, seinen Ernst Komödie. Die verzweifelten Briefe an das Elternhaus vom Juni und September 87 beweisen, daß man auch dort seinen Januskopf kannte. Nicht umsonst spielt der Kampf um das wahre Gesicht schon in seinen Frühwerken eine große Rolle, ich will hier gar nicht auf die Lyrik im einzelnen hinweisen, sondern nur auf Fridolin Wald in der Novelle Galatea, Theodor im Bösen Dämon und Elias in Elins Erweckung.

Zeitweise sagte Wedekind gern einmal, was nur blenden, nur Effekt machen sollte, und hatte seine heimliche, diabolische Freude, wenn „die Äffung gelang". Er liebte die Paradoxie, er wußte schon

früh, daß die Wahrheit ein kostbares Gut sei, und er ging mit ihr zu Zeiten sparsam um. Sein Egoismus lieh vom Sophisma ein Mäntelchen. So konnte er z. B. damals schon eine fremde Leistung vor Interessierten übermäßig loben und den Tadel, den er in sich barg, zurückhalten. Als Viktor Jahn ein Jahr nach Wedekinds Entlassung aus der Schule einen Prolog zur Schlußfeier dichtete, weiß er ohne zwingende Notwendigkeit dessen Mutter gegenüber nur Angenehmes zu sagen und zwar unter Herabsetzung seiner persönlichen früheren Leistung, während er vor seiner eigenen Mutter ein wegwerfendes Urteil fällt. Schriftstellerischen Arbeiten anderer gegenüber verfügte er über eine weitherzige Nützlichkeitsphilosophie und wußte Komödie zu spielen. Wir müssen darauf auch später noch zurückkommen. Er sagt unter Berufung auf Leuthold: „Wenn du mich mit dem Goethe vergleichst, vergleich ich dich mit dem Lessing. Und warum sollen sich auch die Literaten nicht gegenseitig aufhelfen und beistehen? Nur ist es für das superiore Genie halt immer ein schlechter Tausch." Aber darüber setzte er sich hinweg.

Es ist ihm eine an Manie grenzende Überschärfe und Eigenwilligkeit in der Gedankenführung angeboren. Der Bruder Armin „liefert ihm eine Geschichte an sein scharfes psychologisches Messer", weiß aber, daß er daraus ganz andere Gebilde herausezieren wird, als da sind. Die Mutter wird oft teufelswild durch seine Haarspaltereien. Eine philosophische Systemsucht liegt in ihm, von solch überzeugender Bestimmtheit, daß die Nächsten davon angesteckt werden; wie seine Lehre vom Egoismus und der freien Individualität von der Familie übernommen wird — wenn auch mit Unterschieden und Vorbehalten — so geht sie auch ein auf seinen Glauben an die Ironie des Schicksals.* Die Mutter schreibt: „Alles Schöne vergeht, ja es vergeht Deiner Theorie von der Ironie des Schicksals gemäß viel schneller als das Häßliche." Des öfteren

* Siehe den Aufsatz: „Der Witz und seine Sippe".

redet Armin von der Familie als von Franklins geistigen Sklaven, und alle nennen ihn das geistige Oberhaupt. In Streitigkeiten ist er eine versöhnende Kraft, in seiner Gegenwart kommt vermöge seiner Theorie jeder zum uneingeschränkten Genuß seiner selbst und der anderen. Seine Stimme ist entscheidend. Die Mutter gesteht ihm übrigens dankbar zu, wie sehr er ihr durch seine Vermittlung unter den Geschwistern behilflich gewesen sei, wie oft er ihr guten Rat gegeben und mit weisen Reden ihre innere Aufregung gedämpft habe.

Äußerlich erscheint er verändert. Die Tante Plümacher schreibt zu Weihnachten 91: „Als ich ihn das letzte Mal sah, da sah er aus wie ein junger Faust, mit seinem weichen, flaumigen Vollbart, seinen guten, glückshungrigen Augen unter den schicksaldrohenden Brauen; jetzt sieht er aus wie Mephistopheles mit seinem Kinnbart und seinen weggewendeten Augen." Er frisiert sich auf Teufel und spielt auch in einer Liebelei jener Tage Satan mit Satanella.

Eine Ausbildung konnte er natürlich nicht in Lenzburg oder Zürich finden, er mußte seine Weltfahrt antreten und richtete die Blicke zuerst nach dem literarisch gerade damals so rührigen Berlin. Besonders viel versprach er sich wohl hier vom Theater. Anfang Mai 89 machte er sich auf die Reise und traf nach einem kurzen Besuch bei seiner jüngsten Schwester in Darmstadt am 18. Mai in der Reichshauptstadt ein. Hier bezog er Wohnung Genthinerstraße 28 im vierten Stock des Hinterhauses. Daß er Gebrauch machte von einer Empfehlung der Tante Plümacher an Eduard v. Hartmann ist wahrscheinlich, aber viel Anregung konnte ihm gerade von dort aus nicht mehr werden. Wichtiger jedenfalls wurde eine empfehlende Karte von Henckell an Hartleben, daß Wedekind „literarum causa nach dort" komme. Er wandte sich sofort an die Gebrüder Hart und den Kreis in Friedrichshagen und Erckner,

zu dem er ja schon durch die Hauptmanns Beziehungen hatte. Die radikale literarische und naturwissenschaftlich-philosophische Strömung hat er hier zu den Zeiten ihres Hochdrucks an der Quelle kennengelernt, aber von einem Anschluß konnte natürlich bei ihm gar keine Rede sein; er betrachtete sie aus gemessenem Abstand, wie seinerzeit Henckells Sozialismus, er sah deutlich ihre Einseitigkeit und lehnte sie grundsätzlich ab als eine Mode. Er überließ sich weiter seinen eigenen Erkenntnissen und Instinkten, seinem Genius, wenn man so will, und drängte nach unbedingtem Auswirken der angeborenen künstlerischen und vitalen Triebe. Als Dichter konnte er nur alleinstehend schaffen, er haßte Partei und Programm. Und darin stand fest mit ihm zusammen sein Freund Dr. Welti, mit dem und dessen Braut, der bekannten Sängerin Emilie Herzog, er viel verkehrte. Als Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" am 20. Oktober 89 im Lessingtheater durch den Verein Freie Bühne die denkwürdige widerspruchsvolle Uraufführung fand, nannte Welti das Stück in einem Briefe an Wedekind eine sehr talentvolle Scheußlichkeit und fuhr fort: „Schade, daß du nicht da bist; wir könnten zusammen ein Parodiestück, etwa ‚Der hartnäckige Blasenkatarrh oder die Heirat mit Hindernissen' im Ibsenstil, oder à la Hauptmann ‚Nach Sonnenuntergang oder die Verwechslung im Torus' schreiben."

Anregungen hat ihm Berlin in Fülle gegeben. Er lernte hier neues Leben, neue Ansprüche kennen, er las eifriger als sonst, z. B. Zola, Stendhal, Michelet, Dostojewski, Turgenieff, Ibsen, Björnson, Nietzsche, Bahr, Kretzer, Kirchbach, er beschäftigte sich mit Karl Kiesewetters Geschichte des neuen Okkultismus. Er genoß die Theater, Oper und Schauspiel mit Leidenschaft, er besuchte die Museen, in denen ihn besonders Feuerbach und Böcklin fesselten, und er wäre vielleicht langsam warm geworden, denn den Berliner an sich mit seinem Witz und seiner Manierlichkeit hatte

München 1889

er ungemein liebgewonnen. Aber die Polizei wünschte ein Staatsangehörigkeitszeugnis im Original, und das war aus Kalifornien unmöglich herbeizuschaffen. Da die Behörde sich nicht mit dem Passe des Lenzburger Amtsschreibers, welchen ihm die Mutter nachschickte, zufriedengeben wollte und unter Ansetzung einer Frist auf ihrer Forderung bestand, nahm er am 4. Juli einen nicht ganz leichten Abschied und wandte sich wieder nach München, das ihn mit einer schöneren Natur und einem unvergleichlich größeren Bekanntenkreis lockte. Hier wollte er als Schriftsteller ein Auskommen suchen, und wenn ihm das nicht gelang, im Winter eine Redaktionsstelle in der Schweiz annehmen. Gleichzeitig gedachte er dann Schweizer Staatsbürger zu werden.

Noch in der ersten Juliwoche 1889 trifft er in München ein, wo er die für sein Leben entscheidende dichterische Tat tun sollte. Ganz kurze Zeit nur wohnt er Adalbertstraße 41/IV und zieht dann in die Akademiestraße 21 zu Frau Mühlberger, einer alten Wäscherin, die ihm zwei Jahre hindurch eine treue Wirtin war. Mit dem schon von früher bekannten Michael Georg Conrad* bleibt er in Fühlung und schätzt auch dessen Frau hoch, die Hofschauspielerin Marie Ramlo. Aber wenn es ihm auch leichter gefallen wäre, sich den freieren Münchner realistischen Prinzipien anzuschließen als den Berliner, er bleibt dichterisch unbeeinflußt — soweit das von einem Künstler zu sagen erlaubt ist, der innerhalb seiner Zeit steht — bleibt unbeeinflußt, trotzdem er 1891 offiziell Mitglied der „Gesellschaft für modernes Leben" wird, trotzdem er im Kreise der um Conrad gruppierten jungen Schriftsteller verkehrt, wie Otto Julius Bierbaum, Anna Croissant-Rust, Hanns v. Gumppenberg, Oscar Panizza, Ludwig Scharf, Georg Schaumberg, Julius Schaumberger und anderen. Er sucht auch

* Ich habe ihm und weiter genannten Herren für viele Mitteilungen Dank zu sagen.

mit dem „Ibsenmann" Dr. Julius Elias Verbindung zu gewinnen und macht die Bekanntschaft einer Ibsen-Übersetzerin, ohne Zweifel Emma Klingenfeld. Er besucht die sozialistische Schriftstellerin Anita Augspurg, den Kunsthistoriker Bayersdorfer, Fritz v. Ostini, Franz Stuck. Er kommt auch drei bis vier Mal, empfohlen von Dr. Welti, in den Kreis des Privatdozenten Dr. Franz Muncker, eine Gesellschaft, die aus etwa einem Dutzend älterer Studenten und junger Doktoren bestehend, wöchentlich mit verteilten Rollen Dramen las oder abgelegenere literarische Dinge. Er trifft auch gern mit Bohemiens* zusammen. Den Musiker Hans Richard Weinhöppel lernt er in den letzten Tagen seines Münchner Aufenthalts kennen; er wurde sein Freund für Lebenszeit. Besonders häufig fand man sich in der „Dichtelei" zu einem Schoppen Rotwein, oft genug aber saß man auch im Café Luitpold hinter einer Bierflaschenbatterie im matten Schein der letzten Kerzen.

Von allen Münchner Beziehungen wurde für ihn am wichtigsten die zu Willi Morgenstern, genannt W. W. Rudinoff**. Er war wohl eine der vielseitigsten künstlerischen Begabungen, die es je gegeben hat, und führte ein rastloses, überreiches, fantastisches Abenteurerleben in allen Erdteilen. Geboren 1866 in Angermünde als Sohn eines jüdisch-polnischen Kantors, kam er zu Berlin nach kurzem Gymnasialbesuch in die Kaufmannslehre und ging abends zur Kunstschule oder betätigte sich als Opern- und Schauspielstatist, spielte auch einmal kleinere Rollen, so z. B. in Ibsens Wildente im Residenztheater. Um sich als bildender Künstler ver-

* Der Schwabinger Bohemien ist erst eine spätere Erscheinung.

** Über ihn schrieb Karl Marilaun im Neuen Wiener Journal (trotz wiederholter Bitten gab die Schriftleitung die Nummer nicht an) 1918 den Aufsatz „Ein Jugendfreund Frank Wedekinds". Außerdem verweise ich auf den autobiographischen Brief Rudinoffs in der Novembernummer 1905 der Zeitschrift für bildende Kunst (Seemann, Leipzig).

vollkommnen zu können, wurde er Pantomimist in einem nach München ziehenden Wanderzirkus und besuchte hier zwei Semester die Akademie. Seinen Unterhalt erwarb er sich während dieser Zeit, indem er am „Platzl" als Negerklown auftrat — er wollte nicht von seinen Kollegen erkannt werden. Wedekind lehrte ihn Gitarre spielen. Seine malerische Begabung verschaffte ihm die Hochschätzung und persönliche Zuneigung eines Lenbach: Nicht nur, daß er auf dem Brettl als Schattensilhouettist und Rauchmaler mit angebrannten Korkstöpseln auftrat und damit Welterfolge errang, er leistete auch als Öl-, Pastell- und Aquarellmaler sowie als Graphiker Bedeutendes. Zwei Monate war er in Paris Schüler Professor Julians. Er porträtierte Caféhausgäste mit Buntstift und schuf in meisterlicher Beherrschung der Technik ernste Kunstwerke in seinem Atelier. Er malte für einen kaukasischen Fürsten Altarbilder und schenkte der Volkslesehalle in Heidelberg einen Christuskopf. Nach fünfzehnjährigem Ringen schickte er eine Sammlung von über dreihundert Werken in die Weltstädte, nach Dresden in die Galerie Richter, nach London in die Grafton Galleries, ins Wiener Künstlerhaus, nach Rom und Brügge. Die Dresdner Presse nennt im April 1907 seine Ausstellung die seit langem interessanteste und wertvollste, die Dresden gesehen hat, das Stärkste, was hier an künstlerischen und menschlichen Werten in langen Jahren geboten worden ist. „Aus diesen sämtlichen Arbeiten spricht ein Mensch, der bei aller raffinierten Kultur des Wissens und Könnens eine Naturnähe erreicht hat, wie sie in dieser Intensität des Gefühls kaum ein zweiter neben ihm besitzt. Hier spricht ein Mensch, der sich mit dieser Ausstellung in die erste Reihe der heute Schaffenden stellt." Die Sammlungen der großen deutschen und ausländischen Städte haben sich Werke von ihm zu sichern gewußt.

Rudinoff besaß einen kraftstrotzenden Heldentenor, er hatte bei

Carusos Lehrmeister gesangliche Ausbildung genossen. Er bekam verschiedene Engagements an Opern und sang unter anderem in Heidelberg und Wiesbaden den Häuptling der Dorfkomödianten in Leoncavallos Bajazzo, den Raoul in Meyerbeers Hugenotten, den Othello Verdis und Wagners Tannhäuser. Seine bedeutenden Stimmmittel sowie sein hervorragendes darstellerisches Talent werden gerühmt.

Marilaun schreibt von ihm: „Er wäre wahrscheinlich ein ganz großer Künstler geworden, wenn dieser ewige Bohemien es nicht immer wieder vorgezogen hätte, der amüsierte Zuschauer seines fabelhaft bewegten Lebens zu sein." Er war im Herbst 1901 bei Josef Valle in München am Brettl als Vogelstimmenimitator und Kunstpfeifer, er trat in Amsterdamer Matrosenkneipen auf als Mohr oder als Engländer, er war im Pariser Cirque d'hiver und der Londoner Alhambra erste Kraft und so populär, daß die Gassenjugend ihn kannte; zum Prinzen von Wales, dem späteren Eduard VII., stand er besonders als bildender Künstler in näherer Beziehung. Er zog durchs bayrische Land und spielte in den Dorfschenken, er fuhr seine Habe auf einem Handkarren durch die Schweiz, er umsegelte die Welt, er war im Kaukasus, in Transvaal und im australischen Busch. Er genoß die Liebe eingeborener Schönen, die ihm eine Sammlung giftiger Schlangen zum Angedenken verehrten, ihm gehörten Zirkuskünstlerinnen, Klavierspielerinnen, Dirnen, eine ungarische Gräfin, „vor der er reißaus nahm, um in die Netze einer Kanonendame zu fallen, deren Freund, der Champion einer Athletengruppe, mit dem jungen Herrn kurzen Prozeß machte". Er selbst war gestählt durch alle Sportübungen und besaß eine herkulische Kraft. Er war theoretisch ein Gegner des Alkohols und Nikotins und ein reiner Vegetarianer.

„Aber dieser merkwürdige Mann", so schließt Marilaun seinen Bericht, „lief seinem Ruhm wieder davon. Er hatte Heimweh

Bleistiftzeichnung von Rudinoff

nach dem Wald der blauen Gummibäume. Es graute ihm vor Europa, vor dem Ruhm, der Seßhaftigkeit, und so ist es wahrscheinlich das Schicksal des ewigen Bohemien, verschollen zu sein und vergessen zu werden."

Rubinoff befand sich damals am Anfang seiner Laufbahn, aber es ist verständlich, daß Wedekind ihn wie ein Wunder vom Himmel verehrte, wie andrerseits auch Morgenstern sich stark zu Wedekind hingezogen fühlte. Sie mußten innige Freundschaft schließen, und diese gründete sich auf rein menschliche Qualitäten; Wedekind nennt Rubinoff einen feinen, klugen, ritterlichen Menschen.

Ein beliebter Versammlungsort war bei der guten, alten Mühlberger in Wedekinds Wohnung, dem Sumpf, der Höllenwirtschaft, wie ein österreichischer Bekannter sie nennt. Ich möchte da einen charakteristischen Brief anführen, den ihm die Wirtin am 14. August 91 auf den Tisch legt:

Sehr geehrter Herr Wedekind!

Da Sie heute nie nach Hause kamen, mus ich mich schriftlich an Sie wenden, damit nicht villeicht auch heute Nacht die Nachbarschaft, wie die Parteien im Hause, so vil Ärgernis nehmen wie heute Morgen; von allen Seiten wurde ich angeredet und nicht auf die freundlichste Art, im Nebenhause schikte man mir die Hausmeisterin mir zu sagen, wie das noch einmahl vorkommt, wendet man sich an die Polizei, überhaupt wollen es alle dem Herrn Baron sagen, daß Herrn mit Weibsbilder bei dem Fenster aus und einsteigen. Hätten es einzelne Menschen gesagt, würde ich weniger beachtet haben, aber es habens zu vile gesehen; ich muß Ihnen nun höflich ersuchen, bester Her Wedekind alle Unruhe von jetzt an zu meiden, den es wird aufgepaßt und es wird für Sie dan auch nicht angenehm enden, man will die Gandarmeri besonders auf Ihr Fenster aufmerksam machen. Bedenken Sie

Her Wedekind welche Unannehmlichkeit Sie mir dadurch bereiten; und ich heute wie auch später haben werde, wen Her Köpl, welcher ober Ihnen wohnt und mir heute bestimmt erklärte, das er dem H. Baron über das Skandalöse Betragen und Guitarspillens des Hern Jumerspach endlich einmahl gründlich schreiben will; der H. Baron wird Hern Jumerpach, der unschuldig an der Sache sich bisher hat darum ansehen lassen müssen, zur Ruhe weisen; was folgt da für mich von drei Theilen, bedenken Sie, das ich hinausgeworfen werde; und kan Her Köpl nicht Morgen schon erfahren von der Hausmeisterin auf 19, oder von den übrigen Dienstbothen im Hause, welche alle davon wissen, da die Kaminkehrer die Hern und Frauenzimmer beim Fenster ebenfalls aus und einsteigen und Hut, Tüchl aus und einwerfen sahen, das überall erzählt. Sie sehen Her Wedekind es wird mir, wen das nicht anders wird, nimmer möglich hir zu bleiben, es gibt drei Dinge entweder Ruhe, um welche ich Sie sehr bitten würde, oder Sie müssen doch so bald als möglich um ein passenderes Zimmer sich sehen, wo man nicht so aufpaßt wie bei uns; oder ich müßte mich vom Haushern mit Schand und Spott hinauswerfen lassen und was dan? und von den Parteien verachten. Sie bekommen leichter ein Zimmer als ich eine Wohnung, obwohl es mir sehr unangenehm sein würde; also bitte sehr zu beherzigen, den ich möchte nicht alle Tage so vil Kummer erleben wie heute, ich habe genug zu tragen; schließlich bite ich, wen möglich, um den Rest der Rechnung, ich hätte eine Zahlung.

Mit bestem Grus hochachtungsvoll

A. Mühlberger.

Wie dieser Brief zeigt, stand Wedekind mit seiner Wirtin trotz aller kleinen Zwischenfälle in freundschaftlichster Beziehung. Er ließ sie gelegentlich gute Bücher lesen; Turgenieffs „Väter und

Söhne" gab sie ihm mit den Worten zurück, das sei ein liebs, liebs Bücherl. Auch seine eigenen Schriften kannte sie.

Die Beziehungen zu Frauen waren unendlich viel komplizierter als die zu Männern und auch im günstigsten Falle nie so glücklich. Näher war er eine Zeitlang der Malerin Käthe Juncker verbunden, die das Wedekindbildnis schuf, welches dem ersten Druck von „Frühlingserwachen" beigegeben ist. Eine junge Amerikanerin war der Meinung, er habe sich mit ihr verlobt; sie wollte ihn durchaus heiraten. Über ihre 1892 in Amerika stattfindende plötzliche Hochzeit war Wedekind sehr bestürzt. — Kennzeichnend für die Art und Größe seiner Forderungen ist die Tagebuchbemerkung: „Kopf hoch! Kopf hoch! Ihr gegenüber die Maske nicht fallen lassen. Sie ist verliebt. Traurig aber wahr! Wenn ich sie begeistert sprechen höre, scheint es mir, meine Art zu sprechen möchte der entsetzliche Anlaß gewesen sein. Der Geist hat den Sieg errungen. Er wird es fürchterlich büßen müssen. Kopf hoch! Zeit gewonnen heißt alles gewonnen. Aus der Luft gegriffene Vorwände, um um jeden Preis Zeit zu gewinnen. Kopf hoch! Ich suche nicht X. Ich suche das Weib. In jeder Gestalt soll es mir willkommen sein. Einmal muß der Schleier zerreißen. Ich bin nicht weniger, ich bin mehr als jeder Andere. X. repräsentiert für mich ein ganzes Lebenselement, Diplomatie, nicht Liebe ist das Leitmotiv. Sie ist Opfer, nicht Gottheit. Sie erfüllt ihren Beruf und geht. Die Zügel nicht fallen lassen. Die Situation beherrschen. Die Elemente dirigieren — und keine Tölpelhaftigkeit begehen! Ich suche das Weib." Und später heißt es dann in bezug auf dieselbe Frau: „Ich bin von ihr verbannt heute den achten Tag. Sie hat mich aus der Einsamkeit herausgerissen, ist über mich hergefallen, und ich ging zum Teufel. Ich gedachte Schule zu genießen und als Heros zurückzukehren. Das wird nicht gehn. Meine einzige Hoffnung beruht noch darauf, daß ich moralisch

zu ihr zurückkehren werde. Dann fällt die Entscheidung über Tod und Leben."

Während sich seine Ausgaben 1889 und 1890 mit 2285 und 2788 Franken in bescheidenen Grenzen gehalten hatten, steigerten sie sich 1891, trotzdem er in den Wintermonaten dieses wie des vorigen Jahres längere Zeit auf dem Lenzburger Schlosse wohnte, auf über 4000 Franken, wobei allerdings berücksichtigt werden muß, daß er Freunde und besonders seinen Bruder Donald unterstützte, der im Herbst 90 bei ihm war. Armin und die Mutter machen ihm Vorwürfe über sein Leben, er liege tagsüber im Bette, kneipe nachts, verbrauche sein Geld, und nichts Rechtes komme dabei heraus. — Im Herbst 91 sollte die offizielle Vermögensteilung stattfinden, und Franklin wurde zu diesem Zwecke nach Lenzburg gerufen. Herzinnig war die Beziehung zu seiner Schwester Emilie. Die Briefe dieser jüngsten Wedekind an Franklin geben ein rührendes Bild der Liebe, die gerade diese beiden Geschwister in wachsendem Maße verband. Ihre Seelen schmiegten sich eng aneinander. Noch spät erinnern sie sich, wie Mati (Emilie) auf dem Sofa liegt und Flöte spielt, und Franklin sie auf der Gitarre begleitet. Ein idyllisches Intermezzo. Sein Erbteil beschloß Franklin für die weitere Ausbildung aufzuwenden und hatte längst zu seinem nächsten Aufenthalte Paris erwählt. Im Oktober kündigte er deshalb seine Münchner Wohnung. Frau Mühlberger schrieb: „München ist nicht für Sie der Ort, um in die Welt für Ihr Wissen zu tretten, ich habe diß längst mir selbst gesagt, Her Wedekind muß in eine andere Welt, es ist die höchste Zeit; aber ich arme Frau verlire eine große Stütze an Ihnen."

Am 28. November 91 fuhr er von Lenzburg, am 7. Dezember von Zürich ab über München nach Paris.

Wie hat er nun diese Zeit literarisch verwendet, und wie weit waren die Sorgen der Seinigen berechtigt?

Von den seit 88 mit Unterbrechung und wechselnder Lust geführten acht Tagebüchern ist fast nichts mehr da;* wenige Zeilen aus dem Jahre 88 erzählen von einer Liebelei in Lenzburg, und zwei lose Seiten bringen ein paar Bemerkungen aus dem Jahre 89 in München. Wann sie vernichtet sind, wissen wir nicht; als er in Paris in seinem „Tagebuch von 1889" sein Techtelmechtel mit X liest, bemerkt er: „In Berlin hatte ich einmal große Lust, diese Episode zu verbrennen. Es freut mich, daß ich es nicht getan habe." Das Stückchen, welches zunächst 1897 in der „Fürstin Russalka" und dann in der Gesamtausgabe Bd. I S. 295 abgedruckt ist als „Ich langweile mich", behandelt hauptsächlich Erlebnisse dieser Zeit und geht trotz der Datierung 9. Februar bis 25. März 83 auf die Tagebücher von 88 zurück. Ausdrücklich wird auch einmal darin hervorgehoben, daß die Vorgänge drei Jahre nach der Gymnasialzeit spielen. Aber Empfindung und Ausdruck, die stark ironische Darstellung mit den eingestreuten rein epischen und lyrischen Stellen gehören den Jahren 95 bis 97 an, jedenfalls liegt eine Bearbeitung aus dieser Zeit vor.

Die ziemlich spärlich vertretenen Gedichte sind sehr verschieden an Stil und Wert. Einige zeigen, daß die sentimentale Schwermut ihn noch zeitweis beherrscht, wenn er ihrer auch meist durch Ironie Herr zu werden vermag, so z. B. das Gedicht „Tiefer Friede" der Gesamtausgabe, das unter dem Titel „Selbstschau" gedruckt wurde in dem Musenalmanach „Sommerfest", welchen die Vorstandschaft der Gesellschaft für modernes Leben als Vorläufer größerer Jahresalmanache im Juli 91 unter starker Beteiligung der literarischen Jugend herausgab. In dem „Modernen Leben. Ein Sammelband der Münchner Modernen" (München 1891) finden wir neben Dichtungen von Bierbaum, Conrad, Croissant-Rust, Gumppenberg, Panizza, Scharf, Georg Schaumberg, Julius

* Notizbücher verweisen auf das Verlorene und enthalten einigen Rohstoff.

Schaumberger, auch acht Gedichte Wedekinds, die alle in die Gesamtausgabe übergegangen sind: „Confession" als „Gott und Welt", „Minas Kochschule" als „Marys Kochschule", das ältere „Krisis" als „Wilhelmine" (zweite Abteilung), das ebenfalls ältere „Gestern dacht ich eines Kusses" als „Gespenst" (später „An Franziska de Warens"), „Pech" als „An das Leben", „Nemesis" als „Aufschrei", endlich „Coralie" und das aus früherer Zeit stammende „Christine" unter ihren eigenen Titeln. „Confession" und „Nemesis" offenbaren besonders stark den Druck seiner Zwiespältigkeit. Sehr glücklich ist der Ton der balladesken „Christine".

Die Erotik ist sein Lieblingsthema; noch in Lenzburg entsteht der satanische „Liebesantrag" der Gesamtausgabe, das geht wenigstens aus dem Briefgedicht einer Freundin hervor; er schreibt nach volkstümlichen Mustern — wie auch späterhin noch — mehrere, in der Rhythmik verschiedene Reihen von Schnadahüpfln, deren eine mit dem Kehrreim „Alle, alle Mann für Mann, laßt uns froh genießen. Wer die Hand nicht rühren kann, strample mit den Füßen," teilweise schon im „Neuen Vaterunser" stand. Kupletartig ist das „Lied vom gehorsamen Mägdlein" der Gesamtausgabe, welches früher den Titel „Der goldene Mittelweg" hatte, nach der Melodie „Am grünen Strand der Spree" zu singen. Nichts deutet übrigens darauf hin, daß der leidenschaftliche Gitarrespieler schon damals eigene Melodien zu seinen Versen gemacht habe, er übernimmt vielmehr bekannte Weisen.* Auch die formlose Elegie „Die Hunde" mit ihrer ironischen Zusammenrückung von Mensch und Tier stammt aus der Münchner Zeit.** An dieser Stelle

* Hanns v. Gumppenberg in seinem Roman „Der fünfte Prophet" Berlin 1895 schildert, wie der Schriftsteller Ralf Dederich (Wedekind) ein Heilsarmeelied parodiert.

** In den Paris-Londoner Notizbüchern heißt es einmal: Der Geschlechtstrieb in der bürgerlichen Gesellschaft im Vergleich mit demjenigen unserer Haus-

muß „Die neue Communion" erwähnt werden, die in der Gesamtausgabe den Titel hat „Unterm Apfelbaum". Es läßt sich nicht feststellen, ob die Verse jetzt entstanden sind oder ob sie, wie das gleichzeitig veröffentlichte „Neue Vaterunser" aus früheren Jahren stammen. Um der Zensur willen hat Wedekind das Gedicht in seinen Sammlungen zunächst überhaupt fortgelassen und dann stark gestrichen und verändert. Wer den Standpunkt einnimmt, daß aller Kunst ungeachtet solche Paralleliserung von Religion und Liebe zu verwerfen sei, wird sich natürlich auch zu diesem Gedichte nicht stellen können. Wer aber das Werk als solches unbefangen betrachtet, der muß erkennen, daß hier mit einer Sprache von wachsender Glut und Pracht, seltener Zartheit und Innigkeit das höchste Wunder der Schöpfung, der weibliche Körper, eine künstlerische Verherrlichung gefunden hat, für die dem Dichter das Symbol der Religion nicht zu schade war. Wedekind suchte nach dem reinsten Vergleiche; sündigte er, so sündigte er hier aus Andacht. Noch in seinen letzten Jahren konnte man ihm die Ergriffenheit, aus welcher einst das Gedicht entstanden war, anmerken an der Wärme und geheimnisvollen Verschleierung des Tons, wenn er dieses Lied zur Laute sang. Ich will stark betonen, daß mir die „Neue Communion" in Form und Gehalt eines der schönsten Gedichte unserer neueren Literatur zu sein scheint.

Dafür gebe ich gerne preis, was er damals an dürftigen, peinigend zynischen Gedichten geschaffen hat, so etwa das unveröffentlichte und hoffentlich auch nie zur Veröffentlichung kommende „Altarbild". — Aus der Aarauer Gymnasialzeit stammt das bereits besprochene, jetzt als Manuskript gedruckte „Neue Vater-

rassen. Inauguraldissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde an der Universität Zürich. — Das Thema sollte damals auch der Inhalt eines Einakters werden.

unser. Eine Offenbarung Gottes. Seiner Zeit mitgeteilt von Hugo Freiherr von Trenck".* Wir wissen nicht, ob es zu diesem Zwecke geändert wurde. Veranlassung es zu drucken war die 1891 in München erschienene Schrift „Das dritte Testament. Eine Offenbarung Gottes. Seiner Zeit mitgeteilt von Hanns v. Gumppenberg", auf die Wedekind schon im Wortlaut und Titelsatz Bezug nimmt; und wie dieses Werk einen Anhang hatte „Der Prophet Jesus Christus, die neue Religion und andere Erläuterungen zum dritten Testamente Gottes", so gab auch Wedekind seinem „Neuen Vaterunser" eine Beilage, eben „Die neue Communion".**

Gumppenberg baut auf den Trümmern seines Materialismus und Skeptizismus die neue Weltanschauung, welche ihm „Geben" (ein weiblicher Geist, sein Genius) in spiritistischen Sitzungen verkündigte. Gott selbst beruft ihn dazu, wie er Moses, Christus und Buddha berufen hat. Gott bestimmt ihn, die Erdenmenschheit auf eine neue Stufe der Erkenntnis emporzuführen. So schreibt er in Gottes Auftrage das dritte Testament, in dessen Vorwort es heißt: „So leuchte denn hinaus, drittes Testament Gottes, über die Völker des Erdballs! Kläre unsre dunkle, von hundert

* Bei Fr. Bruckmann. München 1892. — Wedekind wählt diesen Namen vielleicht nach dem abenteuernden Schriftsteller Fr. Frh. v. der Trenck (1726—94), dessen Selbstbiographie und acht Bände Schriften einst viel gelesen waren, oder nach dem des wilden öster. Pandurenoberst Frz. Frh. v. der Trenck, dem etwas älteren Vetter des Schriftstellers.

** Gumppenbergs Roman „Der fünfte Prophet" gibt in dem Schriftsteller Ralf Dederich eine Charakteristik Wedekinds und schildert die Parodierung seiner Schrift. In O. J. Bierbaums Roman „Prinz Kuckuck", München 1907, Teil III, Kap. 3 handelt das sechste Stück vom dritten Testamente Gottes; hier widerspricht dem Propheten am heftigsten „ein merkwürdig aussehender schlanker junger Mann, der Mund und Kinn eines Zäsaren, aber die Augen eines Renaissancekardinals hatte", Wedekind.

Gegensätzen und tausend Irrtümern zerfleischte Zeit nach der tiefen Nacht sogenannter Aufklärung zu ruhigem, ernstem Lichte auf! Wer Dir als Unwissender wohlfeilen Spott entgegensetzt und die Ehrlichkeit oder Zurechnungsfähigkeit des Mitteilenden verneint, wird den Siegesschritt der gottgewollten Offenbarung nicht hemmen . . . Religionen aller Dogmen, Philosophie und Naturwissenschaft, Optimismus und Pessimismus reichen sich hier versöhnt die Hände: im Morgenglanze einer neuen Zeit." Das Schlußwort des Ganzen bildet sein Vaterunser, das Gebet eines Erdenmenschen: Lieber Vater aller Geister! Gib mir Kraft, daß ich täglich mein wahres Wesen reiner erkenne: daß ich freudig den Kampf dieses Lebens überwinde und dereinst dir nahen kann, würdig deiner und meiner selbst! Amen.

Wedekind erzählt in seinem „Neuen Vaterunser", wie eine bunte Gesellschaft im Maleratelier spiritistische Sitzungen abhält. Die Teilnehmer, unter denen sich auch ein vorlauter, störender antispiritistischer Schriftsteller befindet, berühren sich nicht nur mit Fingerspitzen sondern auch mit Fußspitzen, worauf das Zittern eines elektrischen Stromes mit einemmal die Körper sämtlicher Anwesenden durchrieselt. Der Tisch vollführt nach Beseitigung einiger Widerstände die heftigsten Bewegungen, er stampft mit den Füßen wie ein Trakehnerhengst, ja er gerät schließlich gewissermaßen in die Wehen. „Es war ein mitleiderweckender, fast peinlicher Anblick, wie er krampfhaft die Beine einzog, wie die Platte sich krümmte, wie sich die Füße umeinander wickelten. Es schien nicht anders, als wollte der Tisch noch einen Tisch gebären." Das Medium dolmetscht, und es meldet sich der den Anwesenden zumeist bekannte Schutzgeist „Geben". Die Frage, ob die Offenbarungen Gumppenbergs wahr seien, bejaht er, gesteht aber auf weitere Anfragen, daß er ihm doch nicht alles mitgeteilt habe, was er der Welt zu verkünden wisse. Man dringt in ihn, und er ant-

wortet, es fehle noch das „Neue Vaterunser". „Diese Eröffnung erweckte mein Interesse in denkbar höchstem Grad. Wenn mir etwas in der Welt von jeher, seit den ersten Tagen meiner Kindheit darf ich sagen, lückenhaft erschienen ist, so war es das Vaterunser. Es müssen in demselben, sei es auf der Apostelsynode, sei es auf dem Konzil von Nicäa, sei es später unter den Kirchenvätern, Streichungen vorgenommen worden sein, die uns wenig mehr als den nackten Rahmen zurückgelassen haben. Es läßt sich mit gar keiner Logik vereinbaren, daß eine Vorsehung ihrem eigenen Geschöpf, an dessen Fortkommen ihr doch gelegen sein muß, eine Bescheidenheit der Ansprüche imputieren sollte, an der das arme Geschöpf, wollte es sich tatsächlich darauf beschränken, einfach zugrunde gehen müßte. Es wäre das in der christlichen Religion das nämliche bestialische Moment, das uns schon bei den alten Hellenen als siegreich überwundenes entgegentritt: Kronos, der seine eigenen Kinder frißt." Auf die Frage, warum „Geben" das Neue Vaterunser nicht Gumppenberg offenbart habe, sagt dieser: „Der Herr Baron sind mir zu spiritistisch." Wedekind stenographiert nun, was der Geist verkündet, sein eigenes früheres Gedicht. Wie er sich mit seinem erotischen Glaubensbekenntnis dereinst dem Dogma entgegengestellt hatte, so tritt er in diesem Zusammenhange noch ausdrücklich der neuen Religion des spiritistischen Propheten gegenüber.

Gumppenberg hat übrigens später die Erklärung der Erscheinung widerrufen, während er „die Phänomene als solche und die Religion" beibehielt.

Die Notizbücher bringen noch einige Entwürfe unter dem Decknamen des Freiherrn v. Trenck, die in der Hauptsache als Novellen gedacht sind, aber auch Gedichte, Balladen und Dramen ordnet er unter die Pläne ein; ob einer von diesen der Roman war, an dem er nach dem Briefwechsel zu schließen Ende 90

arbeitet, läßt sich nicht feststellen, ist aber wahrscheinlich. „Leda für höhere Töchter von Hugo Freiherr v. Trenck", enthält eine größere Stoff- und Ideensammlung, darunter die Parallele zwischen dem Leda-Helenamythus und Maria-Christus:

Leda = Maria
Schwan = Taube
Zeus = Gott
Helena = Christus
Naturalismus bei Helena = Spiritualismus bei Christus
Tyndareus = Joseph
Helena in Athen = Jesus im Tempel, beide mit 10 Jahren.
Aufgehängt oder unter die Sterne versetzt = Gekreuzigt.

Im übrigen handelt es sich um Themen aus dem gesamten Gebiet der Liebe, um Perversionen und besonders Fragen der Jungfräulichkeit, wobei er bemerkt: „Die Forderung der Jungfräulichkeit ist ein konventionelles Opfer, als solches ein Menschenopfer wie der Feuertod der indischen Witwen. Es ist ein Entsagen, das Opfern eines hohen Gutes zugunsten einer Idee, lediglich einer Idee, und in dieser Hinsicht etwas rein Barbarisches. Es ist eine Selbstpeinigung, wie sie im Altertum vielfach Sitte war. Die Jungfräulichkeit speziell gilt als Symbol der Reinheit, der körperlichen und geistigen (Vestalinnen), wiewohl sie damit nicht das Geringste zu tun hat. Es liegt kein sachlicher Grund vor, weshalb eine Jungfrau seelisch oder körperlich reiner sein soll als ein anderes Mädchen. Die Vorstellung ist eben barbarisch, indem man sich nicht anders als durch ein handgreifliches Opfer zu helfen wußte. Was die Ideale betrifft, so hatten die Alten, wenn nicht so komplizierte, so doch stärkere ideale Forderungen als wir. Sie lebten unvergleichlich mehr der reinen Idee. Somit ist die Idee an sich

auch etwas Barbarisches. Der moderne Mensch lebt intellektuell. Der Instinkt, das Gefühl, die Idee, sind barbarisch. Zola, der große Barbar, hat das betreffende Menschenopfer noch verfeinert (raffiniert) in der Vierge savante, die noch bestialischer ist als die unbewußte Jungfrau." Wedekind gesteht übrigens die Schwierigkeit für den ganz anders gearteten Mann, sich im Wesen des Weibes zurechtzufinden.

Eine Reihe von Bemerkungen zur Ledasammlung beziehen sich auf das Leben und den Charakter des Hundes, besonders seine Liebe, sein Feingefühl. Er nennt hier den Hund eines der temperamentvollsten Tiere und notiert sich den Stoff zu der später ausgeführten Hundegeschichte „Bella", die seine Wirtin erlebt hat. Die Elegie „Die Hunde" ist bereits erwähnt.

Ein weiterer Entwurf heißt „Der Schlüssel Salamonis oder Die Kunst jedes beliebige Weib binnen einer halben Stunde zu gewinnen. Erfolg garantiert. In vierundzwanzig Paradigmen von Hugo Freiherr v. Trenck".* Dazu sind drei Frauennamen mit einem Blumenschlagwort genannt.

An sonstigen Plänen begegnen uns „Physiologie der Tugend", „Entdeckungsreisen in den Tiefen einer Mädchenseele", „Trostlose Erinnerungen aus dem Leben einer Sprungfedermatratze", „Daniela in der Löwengrube"; sie sind abgesehen von wenigen erhaltenen Sätzen nur Titel geblieben und bezeugen mit ihrem frühen Abbrechen, wie fern ihm jetzt epische Prosa liegt.

Hauptsächlich war Wedekind mit dramatischen Arbeiten beschäftigt, und diese geben den Ausschlag. In Notizblättern finden sich ohne Titel zwei nicht ganz gleiche Entwürfe eines Stückes, in welchem der Mann als Sühne eines Ehebruchs ein amerikanisches Duell mit seiner Frau eingeht und seinen Untergang findet. Die Handlung ist auf drei Tage und drei Akte verteilt, aber nicht ganz

* Siehe Das Sonnenspektrum.

bis zu Ende geführt. Mit den Kindern spielen Erziehungs- und Rassefragen hinein, die knappen Sätze lassen aber nicht recht erkennen wie. Auf weitere Entwürfe kommen wir in anderen Zusammenhängen zu sprechen.

Fertig wurden „Kinder und Narren" (Die junge Welt) und „Frühlingserwachen", begonnen wurde „Der Liebestrank". Der Vorwurf der Untätigkeit trifft Wedekind jedenfalls nicht. Er hat seine Zeit nicht leichtfertig vergeudet, er ist „fortwährend angespannt" und „konzentrierter denn je". Aber die Drucklegung läßt warten, wie sehr er sie auch betreibt, und so hat er nichts vorzulegen. Der sorgenden Mutter meldet er: „Wenn ich Dir etwas besonders Erfreuliches über mich zu schreiben hätte, würde ich es natürlich breit treten, aber so müssen wir uns beide noch etwas gedulden." Schon im Oktober 90 erkundigt man sich nach dem längst fertigen „Kinder und Narren". Es kommt nicht heraus; er stöhnt über das ewige Warten und ist dem Verschmachten nahe; er ermuntert sich gewaltsam: „In Gottes Namen den Mut nicht sinken lassen und seinen Pfad verfolgen wie das Maultier zwischen seinen Scheuledern." Am 29. Dezember 90 berichtet er nach Hause, er warte seit mehr als einem halben Jahre auf das Erscheinen seines Stückes, das sich in unverantwortlicher Weise verzögert habe. „Mein einziger Trost dabei ist, daß ich indes schon bald wieder ein zweites fertig habe, das dann so Gott will nicht so lange auf sich warten läßt. Über mein Stück könnte ich Dir mit dem besten Gewissen sehr viel Lobenswertes schreiben, aber ich fürchte mich dadurch lächerlich zu machen. Ich bitte Dich daher, Dich noch ein, zwei Monate zu gedulden, dann werden es Andere tun." Im März 91 dankt der Schriftsteller Dr. Floerke für die Zusendung eines dramatischen Werkes, und am 9. Juni schreibt ihm der Bruder Armin eine ausführliche Kritik über „Kinder und Narren".

„Kinder und Narren" ist als Lustspiel in vier Aufzügen in München 1891 erschienen und gedruckt bei R. Warth, Baaderstraße 66. In der Gesamtausgabe gibt er an, daß das Stück im Jahre 89 geschrieben sei; in einer Notiz von 1908 heißt es: vom April 89 bis April 90. Wenn nicht schon in Lenzburg, so ist es jedenfalls gleich darauf angefangen; daß es nicht vor Sommer 90 beendet wurde, ergibt sich mit Sicherheit aus Bruchstücken, die in einem Notizbuch vom August 90 erhalten sind, und außerdem, wie wir noch sehen werden, aus dem letzten Aufzuge.

Der I. Akt spielt im Schulzimmer einer Mädchenpension und zeigt uns den verlogenen Unterricht eines trottelhaften Lehrers. Die 16—17jährigen Schülerinnen protestieren während der Freistunde in einer heimlichen Sitzung gegen den Betrieb. Sie verlesen ein Protokoll, das die Beschlagnahme von Kürschners Quartlexikon durch die Frau Direktorin behandelt. Anna Launhart hatte dieses Buch vor drei Jahren von ihrer Mutter zu Weihnachten erhalten und jetzt wurde es mit Bezeichnung der gefährlichen Stellen Annas Mutter zur Einsicht geschickt. Anna erklärt ihren empörten Mitschülerinnen, an derartigen Eingriffen in ihre persönliche Freiheit seien in erster Linie sie selber schuld, indem ihnen allen ja doch kein höheres Ziel vorschwebe, als geheiratet zu werden. Dieser Vorwurf wird entschieden zurückgewiesen, und nun gründen die Versammelten unter dem Wahlspruch eppur si muove eine Vereinigung zu Kampf und Entsagung. Es wird Beschluß gefaßt, darauf hinzuwirken: erstens, daß das junge Mädchen in Zukunft einen gediegeneren Unterricht, und zweitens eine gediegenere Erziehung erhält — eine Erziehung, die weniger nur den Ansprüchen genügt, die der junge Mann stellt, als vielmehr denjenigen, die jeder gebildete Mensch an sich selber stellt. Die Mitglieder versprechen, sich nicht eher zu verheiraten, als bis sie ihre Lebensaufgabe erfüllt haben.

Außer Anna sind energische Vertreter dieser Idee Ricarda und Erna, mehr oder weniger schwankend zeigen sich Alma, Lenchen, Gertrud, Hedwig und Elsa* und zwar schon, als Annas Vetter Karl Rappart und sein Freund der Dichter Franz Ludwig Meier, erscheinen, um Karls Schwester Marguerite in die Pension zu bringen und Anna nach Haus zu geleiten. Schon ist der junge Bund durch Trennung bedroht, und seine eigentliche Führerin Anna der Gefahr ausgesetzt, um so mehr, als die Reise mit einem Ausflug in die Berge verbunden werden soll. Anna, entschlossen zu verzichten, will auf dem Rückweg abgeholt sein. Karl hält ihr entgegen, um mit Verdienst entsagen zu können, müsse sie in erster Linie die Welt kennenlernen, worauf Anna flammend ausruft: Wir kennen die Welt. Nun stellt Karl ihr seine Anschauung gegenüber: „Wenn man in deinen Jahren etwas zu tun hat, so ist es das, in unbefangener sorgloser Lebensfreude mit dem guten Beispiel voranzugehen. Das ist auch eine Pflicht. Was wollten diese schmächtigen Händchen, diese helle Stirne zu tun haben, das ein einziges Lächeln von deinen Lippen aufzuwiegen imstande wäre!" Damit ist Kampf angesagt. Karl bittet sie, sich die Sache zu überlegen, und begibt sich zur Frau Direktor.

Die fünfzehnjährige frische Marguerite, die inzwischen von einigen Mädchen empfangen und in die Verschwörung eingeweiht ist, sich aber von vornherein ablehnend verhält, erzählt das Erfahrene sofort dem Dichter Meier, der bislang mit finster prüfendem Blick zuschaute. Meier wendet sich nun ebenfalls gegen die Emanzipationsgedanken der jungen Damen: „Wenn das Weib einen Beruf zu erfüllen hat, so ist es derjenige, den Mann in seiner heiligen Qual aufrecht zu erhalten . . . Wir sind die geborenen Kämpfer, unser Eroberungsgebiet die Schöpfung. Sie, meine Damen, sind in dieser unendlichen Schöpfung das Paradies, in

* Die letzten vier treten in den späteren Akten nicht mehr auf.

dessen Schatten kristallhelle Quellen ohn Unterlaß zu unserer Erfrischung sprudeln." Die Worte Meiers und die eitlen Hinblicke auf seine Kunst veranlassen Alma, welche durch Schopenhauerlektüre auf solche Einwertung vorbereitet ist, Meier um Einschrift dieses Ausspruches in ihr Poesiealbum zu bitten, während Anna, Ricarda und Erna einander geloben, um so treuer zu ihrem Wahlspruch zu halten. Anna soll auf ihr Wort hin, daß ihr Herz ewig der großen Sache gehört, getrost die beiden Jünglinge begleiten.

Der II. Aufzug spielt vier Jahre später in Marguerites Wohnung. Sie, die Jüngste, ist glücklich verheiratet mit Assessor Holberg, und Mutter eines Knaben. Ihr Haus hat Verbindung mit den früheren Freundinnen. Alma kommt und macht sich Sorgen über ihre Zukunft. Ihr Meier ist auf der Suche nach Finanzleuten für seine Zeitschrift von Almas Vater die Treppe hinuntergeworfen. Wie mag es erst werden, wenn er um ihre Hand anhält? Meier, der sein ganz unbedeutendes Mädchen für ein Idealbild der Menschheit hält, tröstet sich, denn für ihn ist in der Ehe die Seele das Wesentliche, und geistig fühlt er sich mit Alma bereits verheiratet. Erna ist mit Meiers Bruder Emil, einem Seifefabrikanten, verlobt und abgesprungen. Anna, die in Wien, Rom, Zürich, Cambridge und Paris Medizin studiert hat, ist mit ihrem Vetter Karl durch wissenschaftliche Interessen verbunden. Marguerite sagt von ihnen: „Haben sie keine Kaninchen mehr zu vivisezieren, dann liefern sie ihre Mitmenschen ans Messer. Ein friedliches Beieinandersein kennen diese Vernunftanbeter nicht." Ricarda wird seit vierzehn Monaten von Dr. v. Klenke stürmisch und gewaltsam umworben. Sie will die Polizei gegen seine Unverschämtheit in Anspruch nehmen. Marguerite weist auf seine Liebe hin, Ricarda aber meint schroff: „Kann ich dafür?" Als Meier ihr von heiliger Menschenpflicht redet und von der Gefahr für Klenkes Leben,

entgegnet Ricarda, davor bewahre ihn sein schrankenloser Egoismus, der ihn nichts anderes als sein erlauchtes Ich respektieren lasse, seine Eitelkeit und Frivolität. Da läßt er selbst sich melden, und Ricarda empfängt ihn, um ihn endgültig abzufertigen.

Klenke behauptet, daß gerade die Hartnäckigkeit ihrer Abweisung zeige, wie sehr sie sich im Irrtum befinde über ihre Gefühle; es sei seine Pflicht, sie über diese aufzuklären. Ihr unnatürlicher Widerstand habe seinen Höhepunkt erreicht; mit dem jetzigen Empfang sei bereits die Krisis überstanden, sie befinde sich auf dem Wege der Besserung. Als Ricarda sich auf Pflicht und Gewissen beruft, nennt er ihre Grundsätze eine tragikomische Struwelpeterromantik. Klenke nennt den von ihr inzwischen gegründeten Verein „Zur Hebung der Sittlichkeit in den unteren Volksklassen" ein Zeichen ihres Durstes nach Betätigung, ihrer Hast nach persönlicher Befriedigung, die sie aber nicht finden werde, ehe sie nicht ihr anspruchsvolles Ich einmal vergessen habe. Er warnt vor der Absicht, sich dem allgemeinen Machtgebot der Natur zu entziehen. Er ruft sie zur Aufrichtigkeit gegen sich selbst, und sein heftiges Andringen hat Erfolg: Sie muß trotz verzweifelter Gegenwehr ihre eigentlichen Gefühle offenbaren, wenn auch erst durch Ausweichen und Schweigen. Er sagt ihr ins Gesicht, daß ihre mimosenhafte Nervosität nur in dem selbstmörderischen Kampfe gegen eine offenkundige Neigung begründet sei. Er fordert sie auf, ihr Selbstgefühl in ihre Liebe zu setzen. Er gibt ihr die Versicherung, daß es sich jetzt nicht um Fesselung, sondern um Befreiung handle, um schrankenlose Entfaltung ihrer innersten Natur, indem sie sein Weib werde. Nichts Egoistischeres gebe es in der Welt als das junge Mädchen, nichts Selbstloseres als die junge Mutter. Ricarda ist inzwischen geneigter geworden, ihre Ablehnung zutraulicher, sie schwankt und lächelt. Klenke berennt die letzten Pfeiler, er versucht es mit sentimentalen Selbstvernichtungsgedanken, die

er ihr suggeriert, und endlich mit einer Tüte Pralinés, nicht ohne selber auf die Blasphemie solcher Hypnose hinzuweisen. Sie nimmt ein Stück, läßt Klenke abbeißen und ißt die andere Hälfte, aber nachdem er fortgegangen ist, um sie zu ruhiger Entscheidung kommen zu lassen, zeigt sich ihre ganze Erregung, sie bricht ihren Fächer in Stücke und rüstet sich zum Gehen. Als Anna eintritt, hat sie das Gefühl: er hätte seine Beute bewachen dürfen.

Anna erkennt ihre Verwirrung und gibt zu, in Ricardas Lage wäre selbst sie hier nicht sicher vor dem Verlieben; darum gehe sie als Ärztin nach Indien. Daheim dürfe sie ihren Beruf nicht ausüben, zur offenen Fehde fehle ihr das nötige Selbstvertrauen; man müsse aber in erster Linie sich selbst etwas sein. Ricarda, wieder ungewiß, sagt: Ich habe noch in meinem Leben nicht so gehaßt.

Als Klenke mit Karl zurückkehrt, prallen die Gegensätze scharf aufeinander. Beide stellen den Idealismus des Ewig-Weiblichen der wirkungsvoll ausgekramten Frauenrechtlertheorie Annas gegenüber, während Ricarda schweigt. Da kommt der Seifenfabrikant Meier, um die Damen auf das Erscheinen seiner Braut Erna vorzubereiten. Anna und Ricarda hatten noch kurz vorher geglaubt, während der geplanten Indienreise seien ihre Vereinsangelegenheiten in Ernas Hand am besten aufgehoben. Als nun Erna mit Marguerite und Alma versuchen, Ricarda zu sich herüberzuziehen, macht Anna die Probe auf Ricardas Entschlossenheit, indem sie ihr die Hand zum Lebewohl reicht. Ricarda schließt sich Anna an, die anderen Damen aber folgen ihnen, bereit, alles zur Umstimmung Ricardas zu versuchen. Der Dichter Meier benutzt geschäftig die Abwesenheit des weiblichen Elementes, um Klenke, Karl und seinen Bruder für die Finanzierung seiner „Sonne" zu gewinnen, die ein Organ werden soll zur Pflege einer mannhaften Poesie, zur

Wahrung ihrer Ideale, zur Bekämpfung des mehr und mehr um sich greifenden Strebertums, ein Monatsheft für naturalistische Dichtung. Klenke organisiert den weiteren Liebeskampf: Karl soll Anna den Hof machen. „Erreichten Sie auch nicht mehr, als daß auch sie einmal das Weib in sich fühlt." Annas Einfluß auf Ricarda soll ausgeschaltet werden, damit Klenke Ricarda gefügig machen kann. Karl gibt zu bedenken, daß Anna Puritanerin ist, daß ihr das Feuer ein Naturphänomen ist, an dem man Suppe kocht, doch verspricht er Hilfe um Klenkes willen. Dieser geht. Der Schluß des Aufzuges zeigt pantomimisch Ricardas tiefste Erschütterung und Verwirrung.

Der III. bringt Emil Meiers Verlobungsfeier im Parke bei seiner Fabrik. Anna und Karl ruhen unter Buschwerk versteckt im Grase. Anna beobachtet das vorüberwandelnde Brautpaar mit physiologischem Interesse und macht ihre abrupten, zynisch-wissenschaftlichen Bemerkungen, die Karl so entschieden ablehnt, daß Anna, aufmerksam geworden durch sein Verhalten in den letzten Tagen, den Verdacht äußert, er trage sich mit der Absicht, sie zu gewinnen. Im geheimen verachtet sie ihn als nutzloses Mitglied der menschlichen Gesellschaft. Assessor Holberg, Marguerite mit ihrem Kinderwagen und der Dichter Meier kommen durch den Park. Anna und Karl haben wieder Stoff zum Vivisezieren: Meiers Unverschämtheit und Schriftstellereitelkeit, sein Laster, Empfindungen in Gedichten zu vertun, seine bloß geistige Auffassung der menschlichen Beziehungen. Karl erwähnt, auch Holberg habe seine zwei Seiten, nämlich trotz seiner imposanten Erscheinung eine Einbildung von unheilbaren Krankheiten, die ihn zu Zeiten sehr besorgt um sich mache. Alma spottet „Götzendienst". Dann kommt Ricarda an die Reihe, die von Anna stockblind genannt wird. Karl verteidigt sie: Jeder Mensch habe ein angeborenes Recht darauf, durch sich selbst klug zu werden; Uneinigkeit sei

nach Heraklit die Mutter aller Entwicklung. „Die Menschen verlieren an Blindheit, wenn man sich selber mit jedem Tag ein neues Licht aufgehen sieht. Wer die Menschen nicht liebt, wie sie sind, liebt nur sich selbst. Wer sich auf Menschen versteht, liebt sie um ihrer hilflosen Blindheit willen. Du gehst von dem aprioristischen Axiom aus, du seist weniger blind als Ricarda, du seist sehend und zugleich aufopfernd. — Du bist um eine Verblendung reicher, um einen Grad anbetungswürdiger." Anna kann Karls Duldsamkeit, die er sich im ehrlichen Kampfe erworben hat, nur als charakterlos bezeichnen.

Karl, betroffen von ihrer Starrheit, fragt, ob Anna sich mit ihrer Mutter versöhnt habe, was Anna als unmöglich erklärt, da sie ihre Überzeugungen und Grundsätze auch der Mutter zuliebe nicht aufgeben könne. Die Mutter hält ihre Tochter für lieblos und intolerant; sie sprechen nicht miteinander. Karl meint: „Das sind so die Segnungen der Ideendespotie. Eine Puritanerfamilie. Dein Onkel (also Karls Vater) war ebenso." Nun wird der Zwist in Karls Familie aufgedeckt nicht ohne engen autobiographischen Bezug.*

Anna: Mama mißt alle Schuld deiner seligen Mutter bei.

Karl: Er hatte sich eine Gattin erwählt, die an Heroismus auch nicht um Haaresbreite hinter ihm zurückblieb.

Anna: Und du wurdest der personifizierte Kompromiß!

Karl: Sagte „ja ja". — Es kostete sie Überwindung, ihren Jammerprinzen für legitim zu halten.

Anna: Weil du den Mut nicht hattest, für die Wahrheit einzustehen!

* Eingehende Zitierungen sind hier notwendig, weil das Werk später ganz verändert wurde, und die älteste, psychologisch und historisch wichtige Fassung nur in wenigen Exemplaren vorhanden ist; ich bekam sie von der Münchner Staatsbibliothek aus dem Nachlaß Paul Heyses.

Karl: An ihrer silbernen Hochzeit stand ich in Versen dafür ein. Sie versicherten einander unter Tränen, das sei der erste schöne Tag ihrer Ehe. — Drei Tage hielt mein Erfolg vor.

Anna: Dann wäre es deine Pflicht gewesen, energisch einzugreifen.

Karl: Das sagte ich mir auch — mit der fixen Idee im Kopf, daß das Unglück unausbleiblich sei. Ich glaubte die untrüglichsten Anzeichen zu bemerken.

Anna: Sagtest es ihr!

Karl: Und griff ein.

Anna: Du?

Karl: Ich war neunzehn Jahre alt. — Ich beschwor sie, sich zu trennen. Wenn Marguerite nicht wäre! dem Kind seien sie Rücksicht schuldig. Das Kind sah Szenen mit an . . .!

Anna: Und das war alles.

Karl: Daraufhin griff ich ein. — Meine Mutter hat mir das nie verziehen.

Anna: Und dein Vater?

Karl: Läßt Gnade walten.

Anna: Und du freust dich der Gnade!

Karl: Nach zweijähriger Verbannung. Ich hätte es nie zu träumen gewagt.

Anna: Du hättest dich eher auf nichts einlassen dürfen, als bis das Opfer gerechtfertigt war.

Karl: Sie hatten mich ja mißverstanden. Ich sei eine Verbrechernatur, leide an moralischem Irrsinn. — Ich war einfach blamiert.

Anna: Aber schließlich kam es doch zur Scheidung?

Karl: Ohne mein weiteres Zutun. — Vor dem nächsten Frühjahr hatte ich beiden die Augen zugedrückt.

Anna: Herzschlag.

Karl: Bei beiden. — Sie hatten einander geliebt, jedes mit der Prätension, vom andern als Todfeind verfolgt zu werden. Ihre heimlichen Liebesbezeugungen verbargen sie wie Verbrechen voreinander. Jedes hatte das Andere zeitlebens beschuldigt, ihm sei die Zwietracht Existenzbedingung. Das war mir noch nicht verständlich. — Marguerite brachte ich zu euch und zwei Jahre später in die Pension.

Karl gewann aus diesen Erlebnissen die Einsicht, daß alles eine gewisse Berechtigung habe, Ricardas Blindheit nicht minder als Meiers Gedichte. Er wirft Anna vor: „Ihr Naturalisten seid Zyniker, weil ihr Theoretiker seid. Die Natur ist nie zynisch. Die Natur ist andächtig. — Du mußt das an mir beobachten." Er ringt um sie. Auf das Geständnis seiner Liebe wird sie erregt; sie kann zu ihm nichts anderes als Kameradschaft empfinden und verweist ihn mit seinen Zärtlichkeiten an Ricarda. Als er ablehnt, klammert sie sich hastig an ihre Emanzipationsgedanken. Sie darf nicht nachgeben, sonst ist auch Ricarda verloren. Und nun macht sie ihm, dem bereits anderweitig Beauftragten, den tragikomischen Vorschlag, Ricarda durch Vortäuschung seiner Liebe zu zersplittern, damit sie sie nach Indien retten könne. Karl läßt sich gedrängt scheinbar darauf ein, um den Preis ihrer Geneigtheit.

Meier trifft eitel und aufgeregt Vorkehrungen, daß die feierliche Rezitation seines Gedichts ungestört und wirkungsvoll vor sich geht; Alma soll es sprechen als Göttin der Weisheit, Pallas, als Verkörperung jenes Geistes, der über die widrigen Kleinlichkeiten des Lebens den Sieg davonträgt. Ehe dies geschieht, prallen noch einmal, herausgefordert durch Meier, die Ansichten aufeinander. Anna prägt ihren Radikalismus in schlagenden Sätzen. Holberg erklärt, das Weib sei nun einmal seiner Natur nach Sklavin; des Mannes Aufgabe sei, daß es als Sklavin sich selig preise.

Die Persönlichkeit des Mannes sei das Element, in welchem die Frau zur Entwicklung gelange. Auf diesen Prinzipien beruhe seine Ehe. Karl hetzt nach allen Seiten. Meier, beunruhigt um seinen Erfolg, sammelt die Gesellschaft und verweist auf sein Gedicht, das jedem zur Belehrung dienen könne und alle Widersprüche löse. Dieses Durcheinander wird noch vermehrt durch Klenke, der die Frivolität seiner letzten Unterredung als erkünstelt bezeichnet und hoffnungslos um Ricardas Erbarmen fleht, wie er vorher Ricarda dahin hatte bringen wollen, daß sie ihn um Erbarmen bat. Jetzt erscheint Alma und zwar nicht als Pallas, sondern, weil Marguerite dies zu langweilig fand und mit Almas Einverständnis ein reizvolleres Kostüm entdeckte, als Amor. Meier bemerkt das zunächst nicht, denn Marguerite bringt es zustande, daß er Alma den Rücken kehrt, um sie nicht befangen zu machen. Jubelnd begrüßt, beginnt sie zu rezitieren, während Meier einhilft. Weil sie größere Fehler macht, wendet er sich plötzlich um und entdeckt, daß seine Worte der Weisheit aus dem Munde der Liebe eine groteske Entstellung, eine Persiflage sind, was sich noch deutlicher offenbart, als Alma weiterspricht, unterbrochen von Meiers Verzweiflung, von den verschiedensten Versuchen, ihn zu beruhigen, von abgestuftem Beifall und kritischen Zwischenbemerkungen. Meier nennt empört das Gewand obszön, heißt seine Braut eine Vogelscheuche und bringt sie schließlich mit heftigen Anschuldigungen auf die ganze Gesellschaft vollkommen aus dem Zusammenhange. Klenke hat inzwischen unaufhörlich auf Ricarda eingeredet, gibt aber infolge fortgesetzten Widerstandes seine Bemühungen auf. Karl, der seinen Auftrag Ricarda betreffend nicht ausführt und sich an Annas Seite hält, wird von ihr abgeschüttelt und aufgefordert, mit nach Indien zu gehen, wo er sein Dasein durch Arbeit rechtfertigen, Glauben und Illusion zurückgewinnen könne. „Möglich, daß man dir dann den kleinen Finger anzuvertrauen

vermag, ohne dabei sofort den größten Abscheu vor sich selbst empfinden zu müssen." Karl lehnt schweigend ab. Ricarda ist durch ihren Verein zur Hebung der Sittlichkeit gebunden. Jetzt bietet sich Klenke der Anna als Assistent an und begleitet sie nach Indien.

Der IV. Aufzug spielt zwei Jahre später. In Marguerites Wohnung soll ein Familienrat stattfinden in Liebes- und Eheangelegenheiten. Marguerite, die inzwischen zwei weiteren Kindern das Leben geschenkt hat, leidet unter der Eifersucht ihres Mannes. Ricarda sagt von ihm, Holberg, einst der freieste, burschikoseste Mensch, sei aus Langeweile zur kleinlichsten Philisterseele geworden. Es herrscht eine Verstimmung unter den Eheleuten, aber Marguerite glaubt fest an ihre baldige Behebung. Anna ist verjüngt aus Indien zurückgekehrt und findet, daß Europa auch seine guten Seiten hat. Karl erzählt, was inzwischen geschehen ist: Meier hatte nach dem baldigen Untergang seiner „Sonne" großen Erfolg mit einem realistischen Sittendrama. „Er erwacht eines schönen Morgens und findet sich als berühmten Mann wieder. Der deutsche Tolstoi, wie ihn seine Gesinnungsgenossen nennen. Tolstoi hatte ihm zum Muster gedient. Tolstoi nennt sein Drama ‚Die Macht der Finsternis', Meier nennt es ‚Vor Hellwerden'. Bei Tolstoi wird das Kind von seinem Vater zwischen Brettern zerknackt, bei Meier wird es von seinem Vater gemißbraucht. — Man war geblendet. Das Wiederaufblühen der deutschen Literatur schien verbürgt."*

Nun berichtet er über Meiers Meisterstreich. Karl hatte ihm das Schrecknis erzählt, das sich in seiner Familie abspielte — den Konflikt zwischen den Eltern, und zwischen Eltern und Sohn —

* Später werden an Werken Meiers noch erwähnt die „Verwesungen der Totgeborenen" und die „Miasmen aus den Abzugsgräben einer gemästeten Generation, Novellettenkranz in drei Frühlingsabenden".

und Meier setzte seine „Beichte Wort für Wort seiner Koprophagenklique als realistische Delikatesse vor." Karl weiß sich selbst daran mitschuldig:

Karl: Ich hatte den Zopf ja protegiert! Das gesamte Philisterchor triumphierte über mich: Da haben Sie Ihren Jüngstdeutschen! Geschieht dir recht, sagt Holberg, der Erzphilister; ich habe dich gewarnt; das läuft einem ins Haus, kennt keine Lebensart, läßt sich füttern und kajolieren und verunreinigt einem zum Dank die Stube. — Mir geschah recht. Mir geschah vollkommen recht! Ich hatte das verdient.

Anna: Schwerlich doch durch dein harmloses Mäcenatentum.

Karl: Durch meine Selbstbespiegelung. So bedrückend mir die Erinnerung gewesen, ich hatte sie Jahre hindurch als etwas teuer Bezahltes gehegt. Ich hatte davon gezehrt. Sie war mir gewissermaßen zur geistigen Leibrente geworden. Über diesen Kultus hat mir meines Dichters Unfähigkeit hinweggeholfen. Ich sehe mich zur Posse werden. Dessen hat es bedurft, um die letzten schmerzlichen Nachklänge für Zeit und Ewigkeit verstummen zu lassen ...

Anna: So bist du, wie du leibst und lebst, im öffentlichen Druck erschienen?

Karl: Daß sich der Realist genötigt sieht, mich in ein Brüderpaar zu zerlegen, dessen einer die Stummelpfeife rauchen muß, damit der andere unbehindert kulissenreißen kann, schmerzte mich um des Realisten willen. Aber denke dir, mit welcher Art Empfindung ich all die kleinen Züge, die Meier dank meiner Offenheit über meine Eltern aufgeschnappt, auf einen Troddel von Vater, auf eine Schlappsare von Mutter verwendet sehe, die man nicht mit der Zange anfassen möchte. Dabei behauptet er, das seien Originalfiguren. Daß meine Eltern anständige gebildete Leute waren, hätte sich nach den Fortschritten der letzten zehn Jahre

poetisch nicht mehr verwerten lassen — übrigens leide er ganz unsagbar unter seinem grauenhaften Verrat. — Ich verlor die Fassung. Ich zog ihn übers Knie und habe ihn durchgehauen. Das war acht Tage vor seiner Hochzeit.

Karl begab sich mit einer Expedition auf eine Weltreise, und Meier verfiel in geistige Lähmung, deren Ursache er natürlich in Alma sieht; sie wollen sich scheiden lassen. Klenke und Anna sollen ihr psychiatrisches Gutachten über diesen Fall abgeben. Karl fürchtet eine Begegnung zwischen Klenke und Ricarda. Die toleranter gewordene Anna rät zu Karls Erstaunen: „Man muß den Dingen ihren Lauf lassen . . . Die Menschen erscheinen einem nicht mehr so unvernünftig, wenn man einmal gewahr geworden, daß man selber täglich gescheiter wird," — und variiert damit ein Wort Karls aus III, 4.

Marguerite, bezwungen von Mitleid, möchte Klenke und Ricarda die Wege zueinander ebnen und führt sie zusammen, denen das Herz hämmert. Klenke hat Abstand gewonnen von der Vergangenheit: „Freilich tatest du recht, der freveln Ruchlosigkeit meiner erwachenden Empfindung gegenüber! Man glaubt sich in seinem knabenhaften Überschwang nicht anders befriedigt, als wenn man zertrümmert, was man liebt. Und ich kehre zurück, besonnen, zur Vernunft gekommen, beklommen von Angst und Sehnen . . . Was drängt sich noch zwischen uns, das uns hinderte, einander endlich, wozu wir befähigt und bestimmt, des Daseins Last zu erleichtern, statt sie uns wie bisher nur unerträglich schwer zu machen!" Seine jetzige Werbung ist eine andere, eine unbeschwertere, ein epikurischer Trieb spricht aus ihm: er muß in drei Monaten wieder zu Schiff und will die Zeit ausnützen. Das Leben verachtet er, es ist „die Begräbniskosten nicht wert". Auch Ricarda ist müde des ewigen Betrugs, aber ihr enttäuschter Idealismus macht sie dem Tode geneigt, nicht ohne daß ihr Lebenstrieb noch

eine Befriedigung wünscht; sie äußert damit selber annähernd das, was Klenke ihr im II. suggerierte. Kellers Romeo und Julie mag hier vorgeschwebt haben.

Ricarda: Wer es zurückdrängen könnte — alles in wenige flüchtige Stunden — das Erwachen, die Sehnsucht — Todesangst und Erlösung wie Tag auf Nacht — unermeßliche Trunkenheit . . .

Oskar: Bis zum Selbstvergessen . . .

Ricarda: Dann alles still.

Oskar: Die Versuchung kennt jeder.

Ricarda: Wie innigst ich mir schon erträumte . . .

Oskar: Erträumte!

Ricarda: Ich schwöre Ihnen — mir mit aller Aufrichtigkeit vom Himmel erfleht habe . . .

Oskar: Verbenen und Immergrün?

Ricarda: Auf einen bestimmten Tag hin verurteilt zu sein! — Mit einem Schwert über dem Haupte wäre man all der Last, die einen im Staube hält, ledig. Mit welcher Spannkraft die Seele ihre Schwingen regte! Das wäre Entfesselung. Sagen Sie mir, warum uns gerade die Zeit in einer Fülle zu messen, die alles frische Leben erstickt! Warum keine Eintagsfliegen! — Alle Seligkeit nur ein geringerer Grad Langeweile. Wer will die Hand ausstrecken! Was wir blutenden Herzens als Glück erkämpfen, im voraus dazu bestimmt, unser Fluch zu werden! . . . Erträumt sagen Sie. Jede energische Tat, glaube ich, will eine Weile erträumt sein. Der Traum muß sich erst festgebissen, muß die Seele ringsher umspannen, muß die Wirklichkeit völlig überwuchert haben. Wie spielend leicht sich dann in einem lichten Augenblick einmal die Brücke hinter uns abbrechen läßt! Und dann — dann empor aus dem jahrelangen Hinsiechen, von Entlastung aufatmend zu Entlastung empor, in rasendem Fluge alles Erreichbare durch-

messend, alle Himmel umfassend, um — um leuchtend lautlos im weltfernsten Zenith zu zerstieben . . .

Oskar: Ich bin dabei.

Ricarda (ekstatisch): Wir werden uns eilen müssen. Wir werden die Gelegenheit ergreifen müssen, wie sie sich uns bietet. Wir dürfen nicht mehr wählerisch sein. Nur jetzt keine Überlegung. Fürchte nicht, ich werde in letzter Stunde noch alles für Fantasterei erklären. Ich bin ein starkes Mädchen. Niemand ahnt, was ich gekämpft habe. Ich habe Blut, wie all die Andern. Ich habe mich gegeißelt um meines Stolzes willen. An die Nordsee, Oskar, an die Nordsee! Ich habe das Meer nie gesehen — die Unermeßlichkeit, den dumpfen Wellenschlag, die herzbetäubende Brandung. Wie demütigend es wäre, bettelarm aus der Welt zu gehen! Nie hätte ich den Schritt allein zu tun, aus der tiefsten Verzweiflung nicht die Kraft zu schöpfen vermocht! O, ich wäre elend Hunger gestorben. Mit dir, Oskar — vom stillen Mahle weg, aus einmaligem Sichselbstvergessen, aus des Lebens betäubender Frühlingsfülle . . .

Ihre stürmisch andringende Empfindung überschlägt sich plötzlich und krankhaft visionär erkennt sie die Wandlung seiner Gefühle. Als die Freunde erscheinen, rückt Klenke von ihr ab und vertraut sie Karl an, der sie auch bittet, ihn auf ihre Gefahr zu nehmen. Ricarda verlangt Bedenkzeit.

Die folgenden Szenen beschäftigen sich mit Alma und Meier, um derentwillen man ja zusammen kam. Beide erscheinen getrennt, von Freunden geführt. Alma hat Stellung gewechselt, sie ist der früheren Theorie Annas zugeneigt, das Institut der Ehe scheint ihr als unfreie Liebe unsinnig und unmoralisch, was Klenke von seinem Standpunkt aus noch unterstreicht: „Daß sich der Mensch bis zum letzten Atemzuge frisch, gesellig, genußfähig erhalten würde! Daß das Leben um das Hundertfache im Wert steigen, daß uns

eine Nachkommenschaft emporblühen müßte, die, frei von den Sünden der Väter, die Welt in zehn Jahren weiter brächte, als wir Petrefakten es in achtzig der Aufopferung und des Entsagens vermochten." Anna dagegen lehnt einen Lobgesang auf die freie Liebe ab, worauf Klenke sie erinnert: „Es gab eine Zeit, da man Überzeugungstreue genug besaß, den schönen Traum in den flammendsten Brandartikeln zu verfechten!" Doch rät er Alma zu Zugeständnissen, wie sie ja alle Zugeständnisse gemacht haben.

Alma und Meier erzählen nun das Auftreten des bösen Dämon, der ihre Ehe zerstörte, wie die beiden Menschen mit ihrer rein geistigen Einstellung sich ineinander getäuscht sahen und sich fremd und lästig wurden, wie Meier, nur für sich interessiert, von Mitleid mit sich selbst ergriffen, seine Schuld nicht sah, über seinem Dichten die Fühlung mit Leben und Liebe verlor und künstlerisch impotent wurde. Als einzige Rettung erscheint ihm die Lösung ihrer Verbindung. Er will dann in eine Heilanstalt übersiedeln. Die Bemühungen der Freunde lehnt er ab. Nur gegen den Verdacht der Herzlosigkeit möchte er sich verteidigen. Auf jedes Stadium seines Leidens hat er, sich zur Befreiung, ein Gedicht gemacht, und Leben und Handeln sucht er nun unter Berufung darauf zu rechtfertigen. Anna kennzeichnet ihre Wandlung aufs neue damit, daß sie sagt: „Ich würde es aber doch einmal mit einem herzhaften Kuß versucht haben!" Und auch die anderen geben versöhnende Ratschläge. Meier findet Erleichterung, indem er ein erlebtes, innerlich wahres Gedicht vorliest*, und hat einen ungeahnten Erfolg: Ricarda trägt sich Karl an. Als sie der Anna unter Gewissensqualen gesteht, daß sie als Kämpferin an sich selbst zuschanden geworden sei, bekennt Anna dem staunenden Kreise, daß sie sich in Indien heimlich mit Klenke verheiratet habe. Meiers

* Es ist unter der Überschrift „Sehnsucht" in der Gesamtausgabe zu finden.

versöhnen sich, und damit sind sämtliche Liebes- und Ehefragen gelöst. Das Schlußwort bekommt Karl, der zu Meier sagt: „Es ist die höchste Zeit für dich, endlich einmal das Leben kennenzulernen. Weil du das Leben nicht kennst, hast du dich bis auf den letzten Blutstropfen erschöpft und bist schließlich dem Realismus verfallen. Der Realismus ist eine pedantische Gouvernante. Der Realismus hat dich den Menschen vergessen lassen. (Auf Alma deutend): Kehr zur Natur zurück — und du wirst eines schönen Tages auf den Flügeln der Morgenröte mit ausgebreiteten Armen deine entflohene Muse zu dir zurückkehren sehen. (Zu Alma): Sie, verehrte Frau, bitte ich, guten Mutes zu sein. Die wahre Poesie hat sich noch nie zwischen Liebende gestellt. Der Realist lebt, um zu dichten. Der echte Poet dichtet, weil er lebt, weil er liebt, weil er sich seines Daseins freut, weil er ein Liebchen hat, das sich mit ihm freut — der echte Poet ist ja der vollkommenste Mensch unter der Sonne."

Die Worte „Der Realismus . . . Natur zurück" sind dem Stücke als Motto vorangesetzt.

Die Motive waren gegeben durch die damalige Frauenemanzipationsbewegung und besonders durch die Stellung, die das Haus Wedekind und die Lenzburger Bekannten dazu einnahmen; darauf weist die Namengebung in der Urschrift einiger Notizblätter, sowie die Bemerkung I, 10 in bezug auf die jungen Damen. „Durchweg Namen von heimatlichem Klang." Ibsens Nora war lange Zeit Gegenstand leidenschaftlicher Diskussion gewesen, und zu ihrem Gefolge ist also Wedekinds Stück zu rechnen. Armin Wedekind bezeugt in der schon erwähnten Briefkritik vom Juni 91, daß es sich um Ideen handele, wie sie sich in Franklins Kopfe zur Gymnasialzeit unter der Leitung verschiedener alter und junger Weiber gebildet haben, und nennt das Werk ein Abbild des Lenzburger Schloßlebens mit Franklin und seinen Freunden, und Erika und

ihren Freundinnen. — Das zweite Motiv ist der Naturalismus, die Theorie von der Dichtung als Wirklichkeitsschilderung. Der Dichter Meier — in Schicksal und Wesen ein groteskes Bild Karl Henckells — ist während der Ausarbeitung stark auf Gerhart Hauptmann bezogen. Es handelt sich um eine Karikatur, die abgesehen ganz von Wedekinds Stellung zum Naturalismus durch persönliche Zerwürfnisse entstand. Die künstlerische Tendenz, die sich Hauptmann zu eigen gemacht hatte, ist getroffen, und auf seine Werke ist deutlich angespielt: Meiers Drama „Vor Hellwerden" geht auf „Vor Sonnenaufgang", und Karls Vorwurf des mißbrauchten Vertrauens bezieht sich auf „Das Friedensfest", das zuerst im Frühjahr 1890 in der Berliner Zeitschrift „Freie Bühne" gedruckt wurde. Wedekind hat seine Erlebnisse gebeichtet, und Hauptmann hat diese in seiner „Familienkatastrophe" mit erstaunlicher Fülle bis in Einzelheiten hinein benutzt, wie jeder sieht, der die Verhältnisse und Menschen nur einigermaßen kennt. Angehörige Wedekinds behaupten, sogar die Nebenpersonen an Ton und Art der Gesprächsführung wiedererkennen zu können. Hauptmann verwertet also im „Friedensfest" Wedekinds Stoff und Wiedergabe, und man wird Wedekinds Empörung gerade bei diesem Gegenstande begreiflich finden, um so mehr, als keine Verständigung darüber voraufgegangen war. Ob Wedekind selber das Erlebnis einmal benutzt hätte, spielt keine Rolle — er hätte es getan, wie in vielen anderen Fällen —, daß und wie er es tat, war seine Sache, aber ein Fremder durfte es nicht ohne weiteres. Wedekind macht seiner Entrüstung über den Mißbrauch seines Geheimnisses und ganz besonders über diese Form in „Kinder und Narren" Luft und äußert sich aus stilistischen Gründen auch abfällig über Hauptmanns Werk. Hauptmann hat sein „Friedensfest" in ein Landhaus auf dem Schützenhügel bei Erckner in der Mark Brandenburg verlegt und es dementsprechend

leicht dialektisch gefärbt; ihm bleibt das dichterische Verdienst der Fassung, des Baues, der szenischen Ausdruckgebung, sowie die psychologische Bearbeitung im Einzelnen, aber das Urteil über dieses Stück muß insofern eine Revision erfahren, als Wedekinds Einfluß, seine handgreifliche unfreiwillige Mitarbeit dabei nicht vergessen und nicht unterschätzt werden darf. Wir müssen es — und das liegt auch im Sinne des radikalen Naturalismus jener Jahre — bezeichnen als künstlerische Studie auf Grund eines kriminalistischen Verhörs.

„Wenn sich der Realismus (Naturalismus) überlebt hat, werden seine Vertreter ihr Brot als Geheimpolizisten finden," heißt es in „Kinder und Narren". Der Naturalismus wird als kunstwidrig und armselig abgelehnt. Die Frauenbewegung wird als naturwidrig und verrannt bezeichnet. Der Dichter und Moralist Wedekind bekämpft zwei hervorstechende Zeittendenzen und redet der Natur und der echten Kunst das Wort gegen Theoreme, die aus einseitiger, unfreier, unharmonischer Wesenheit entsprossen sind. Vernunftanbeter und Phraseologen sind ihm ein Greuel, weil sie das Leben ersticken. Erziehungs- und Entwicklungsprobleme fesseln ihn. Für die Entschiedenheit seiner Stellungnahme ist die — doch undramatische! — reichliche Verwendung von Sperrdruck charakteristisch.

Das Lustspiel hat eigentlich einen pessimistischen Grundzug. Das Leben selber erscheint dem Dichter als dürftig, Liebe und Ehe betrachtet er mit Skepsis, und so ist denn auch gerade er nicht in der Lage, zum Aufbau einer besseren Welteinrichtung Wesentliches zu geben, oder er tut das doch nur in Andeutungen. Wedekind bringt kein positives Beispiel für seine eigene Stellung, ja er gibt sogar der einzigen Ehe, die wir für gesund halten mußten, ein paar tiefe Schatten und rechtfertigt das sichere Bestehen einer anderen Ehe ausdrücklich mit geistiger Mittelmäßigkeit der Gat-

ten. Die am Ende des Stückes geschlossenen Ehebündnisse sind nicht solid und glückverheißend. Nebenbei gesagt gibt auch Hauptmann in seinem „Friedensfest" auf die gestellten sittlichen Grundfragen nur eine andeutungsweise Antwort, die vielleicht noch nicht einmal eine ist. Der ethischen Verpflichtung des Dichters auf diese Antwort steht wohl in beiden Fällen eine künstlerische Absicht entgegen: man will jedes fabula docet vermeiden und wie die Natur den Horizont lieber offen lassen, als ihn künstlich verbauen.

Das junge Geschlecht erscheint ihm unzulänglich, es sind eben Kinder und Narren. Er gibt ihnen allen einen mehr oder weniger grotesken Zug. Von den Träumen und Idealen ihres Frühlingsalters werden sie in der Schule des Lebens geheilt und kommen durch Resignation und Zugeständnisse schließlich zu einer Anbequemung an die Wirklichkeit. Dies an seinen Zeitgenossen als charakteristisch Erkannte zu offenbaren, lag Wedekind am Herzen. Einmal blitzt Hoffnung durch auf eine bessere Jugend: „Du meinst, eine junge tatkräftige Generation beginnt sich mehr und mehr ihrer (der Welt) Zügel zu bemächtigen." Aber das bleibt nur ein Wort.

Armin Wedekind wirft dem von ihm als viel zu leichtverständlich unterschätzten Werke vor, es zeige wenig Fantasie und Gestaltungsgabe, denn Charaktere, Situationen und Witze seien so ziemlich alle auf ihren Ursprung zurückzuführen, und das sei für die lange Zeit der Arbeit eine geringe dichterische Leistung. Dieses Urteil des Bruders wiegt schwer, besonders wenn man bedenkt, daß ja auch die Ideen gegeben waren. Es handelt sich zweifellos um eine ungewöhnlich genaue Modellarbeit, aber die Verwendung der Vorlagen, und besonders die Menschenzeichnung ist doch eine andere, als im Naturalismus, sie geschieht vielmehr im Sinne eines Subjektivismus, den wir einmal romantisch nennen wollen. Wedekind besitzt nicht im entferntesten die dramatische

Objektivität und Architektur des jungen Hauptmann. Das Gewicht liegt bei ihm auf der Tendenz, und diese Tendenz tragen nicht eigentlich die auftretenden Personen, sondern vielmehr der Verfasser. Der Verfasser bleibt stets fühlbar. Denn wenn er in seinen verschiedenen Figuren auch von bestimmten Vorbildern un von der Natur ausgeht, so verzerrt er sie doch alle ein wenig und impft ihnen Absonderlichkeit ein. In seine Charakteristik mischt er Satire und Ironie, er treibt sie zur Karikatur. Auch sonst irrlichteriert der Verfasser in seinen Menschen herum, nicht zwar, indem er eine Gestalt zum Sprachrohr seiner Anschauungen macht: er zerlegt sich in verschiedene Charaktere, von denen Karl und Klenke die wichtigsten sind; aber wenn er dabei auch eine Reihe von bestimmten Einzelzügen verwendet und einige Linien von sicherer Groteske gibt, sie erscheinen ungleich in der Behandlung, und es gelingt dem Dichter nicht, diese Figuren im ganzen selbständig zu machen. Wedekinds Wille bleibt in ihnen wirksam und verleitet sie zu Kurven, die wir nicht mitmachen, z. B. IV, 4 bei Klenke. Auch die übrigen Personen sind in der psychologischen Motivierung nicht gleichmäßig und stellenweis schwach. Am sorgfältigsten ist vielleicht Anna und die seelisch kompliziertere Ricarda behandelt, doch sind auch sie nicht Fleisch. Meier ist als tragikomischer Charakter angelegt, aber wie schwer fällt es, nach so starker Verzerrung seiner Person und seiner Kunst am Ende an sein Gedicht zu glauben! Der Verfasser zeichnet die Linie der Entwicklung, aber seine Menschen haben wenig Typik, sie bleiben Backfische und posierte Sonderlinge. Der Hauptinhalt des Stückes, die Wandlung der Kinder und Narren, die Darstellung, wie die jungen Mädchen unter das Joch der Ehe gebracht werden, ist allzu sprunghaft und nicht überzeugend, spielt ja auch zum Schaden des dramatischen Lebens großenteils hinter den Kulissen und in den Zwischenakten.

Wedekind wollte ein Ganzes darstellen und seine Tendenz an einer Reihe verschiedener Menschen dramatisch aussprechen. Er baute seine Akte so, daß sie geschlossene Vorgänge zeigen und geradezu Überschriften haben könnten, etwa I Die Verschwörung, II Der erste Kampf, III Emils Verlobungsfeier, IV Familienrat. Ungünstig ist, daß die äußere Geschlossenheit mangelt, denn zwischen I und II liegen vier Jahre, zwischen III und IV zwei Jahre. Die Frauenemanzipation und der Naturalismus sind nur locker verbunden, ja es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß Wedekind, da er wohl Hauptmanns Friedensfest erst nach seiner ersten Drucklegung im Frühjahr 1890 kennen lernte, die darauf bezüglichen Stellen erst später in seine fast oder ganz fertige Handschrift hineingearbeitet hat, was manches Äußerliche in der Verknüpfung erklären würde. Des überreichen Stoffes spottete er, indem er ein technisch sehr kühnes Durcheinander von Einzelhandlungen gab, was aber den an sich schon unübersichtlichen Inhalt noch mehr verwirrte. Ein Held und eine Haupthandlung ist ja nicht da. Durch das Aussetzen der inneren konstanten Entwicklung, durch die Notwendigkeit vieler Erzählungen und Berichte, und endlich durch die ungleiche, sprunghafte szenische Behandlung, die manches abschweifend und breit, manches wieder knapp bis zum Rätselhaften bringt, weniges nur — wie II 7, III 5 — in dramatisch unmittelbarer Lebendigkeit: durch all dieses erscheint das Werk dürftiger als es sollte, und so bleibt als wesentlicher Eindruck Tendenz und Detail.

Wie ernst der Dichter die allzuschwierige Aufgabe nahm, geht vor allem aus seinen stilistischen Bemühungen hervor, die im Drama der Zeit kaum ihresgleichen finden. Der Szene entsprechend ist der Dialog im I. zumeist lustspielhaft leicht und flüssig, aber von da an finden wir im wachsenden Maße daneben Stellen von lyrischer Schwere und Gehaltenheit und mehr noch solche

von auffallender Dynamik, charakteristisch für den Sprecher und bewegend für den Vorgang zugleich, höchst abgesetzt und beziehungsreich, spitzig, konzentriert bis zur Drastik, oft sogar schwierig und dunkel, ganz besonders, wo es ein Durcheinander von Beziehungen und Interessen darzustellen gilt. Neben mancher schon vorn angeführten Stelle mag dafür der Beginn des III. als Probe dienen:

(Karl, eine kurze Pfeife rauchend, und Anna rechts vorn unter dem Buschwerk auf einem ausgebreiteten Plaid im Grase ruhend. — Emil und Erna Arm in Arm von links hinten.)

Karl: Das Brautpaar sucht die Einsamkeit.

Anna: Das wird pantomimisch.

Karl: Es ist gottlos, dem Erzittern zu lauschen.

Anna: Physiologisches Interesse. —

Erna (zu Emil): Mir erscheint unsere Verlobung immer noch wie ein konfuser Traum aus der Pension Pansegrau.

Emil: Wars nun nicht wirklich besser, daß du der Märtyrerkrone entsagt und das bescheidene Kreuz der Liebe auf dich genommen.

Erna: Verdient hätten wir's, von wilden Tieren gefressen zu werden. Übrigens hat Ricarda, wie ich heute bemerkt, das Gleichgewicht verloren. Für unser gutes Annchen ist leider noch keiner gekommen. Wenn Anna wüßte, was lieben heißt, das Mädchen würde sich kopfüber hinunterstürzen.

Anna (für sich): Amphibium!

Emil (Erna um die Taille fassend): Wie malerisch sich die grüne Wölbung vom azurblauen Firmament abhebt!

Erna: Es riecht nach Karbolsäure.

(Beide ab nach rechts.)

Anna: Akzidentiell gesteigertes Geruchsvermögen!

Karl: Für dich erleuchtete Asketin muß ein kaum zu ermessen-

des Hochgefühl bei den Verlobungsfesten der im Dunkel hintappenden Adamsbrut resultieren.

Anna: Sag mir lieber, wie hoch du auf mich gewettet hast. Möglich, daß mein Erbarmen vermag, was den Reizen deiner Person nicht gelingen will.

Karl (schweigt.)

Deutlich ist hier ein Wille wahrnehmbar zur Verfeinerung der Stimmführung, ja man könnte geradezu von dialogischer Orchesterbildung sprechen. Dieser Stil bedeutet etwas völlig Neues in Wedekinds Schaffen und muß als originell bezeichnet werden, auch wenn man an Grabbe und Büchner, sowie an Ibsens 1884 erschienene Wildente denkt, mit der er sich gerade damals beschäftigte.

Kinder und Narren erinnern teilweise an die Gattung des „Schnellmalers", sie sind — bezeichnend genug für Wedekinds Gegensatz zum Drama des aufblühenden Naturalismus — „Theaterspiel", Burleske, die nicht in Charakter und Handlung, sondern in komischer Situation, im Verfasser, seiner Laune und Ironie, im Witz ihr Schwergewicht haben, siehe etwa die Verlesung des Protokolls am Schlusse des I., die Düte Pralinés und die Brauselimonade. Fragen der Wahrscheinlichkeit und psychologischen Motivierung spielen eine untergeordnete Rolle, und ziemlich äußerlich wird die Handlung durch eine Reihe von Verlobungen abgeschlossen, die keineswegs eine Erledigung der behandelten Konflikte bedeuten. Daneben aber bemerken wir ein Streben nach Gehalt in der Stellungnahme zu Zeittendenzen und sittlichen Problemen, sowie in der Anlage entschiedener reizvoller Charaktere, in Szenen von Stimmungsgewalt und dramatischer Bewegtheit, die uns weit eher an ein Schauspiel oder eine Tragödie denken lassen, als an eine Posse. Daraus ergibt sich ein Zwiespalt, der durch die Wahl des Charakters Lustspiel nicht beseitigt ist. Der erste leichtere Akt

ist relativ am besten gelungen, aber bedeutender ist das künstlerische Ringen in den späteren Akten; ihre nicht gelungene, weil zu hoch gespannte künstlerische Absicht wirft das Stück aus dem Gleichgewicht.

Das Manuskript der zweiten Fassung* befindet sich im Besitz des Herrn Direktor Georg Stollberg, München, der es von Wedekind zum Geschenk erhielt und mir gütigst zur Einsicht gab. Das Stück heißt jetzt „Die junge Welt, Komödie in drei Aufzügen und einem Vorspiel". Es ist 1897 in Berlin erschienen bei W. Paulis Nachf. H. Jerosch.** Der Unterschied dieser beiden Lesarten ist in der ersten Hälfte gering. Das Vorspiel (der frühere I.) hat jetzt ein eigenes Personenverzeichnis. Im II, 3 erzählt Karl der Anna nicht Wedekinds eigene Familienkatastrophe, sondern seine Heiratsgeschichte mit einer Näherin, die er genommen hatte, um den demokratischen Redensarten seiner Kameraden eine demokratische Tat gegenüberzustellen. Dies wurde jetzt der Anlaß zum Zerwürfnis mit seinem Vater. Die Ehe hatte einen unglücklichen Ausgang, weil der Rassestolz der Frau sich aufbäumte, sie lief ihm davon, und er saß vor sich selbst blamiert, unfähig zu arbeiten, in materieller Not da. Seinen Vater sah er nie wieder, er starb plötzlich, und Karl konnte zu den Seinigen nach zwei Jahren zurückkehren. „Aber seit ich nicht mehr in der Notwendigkeit lebe, für mein Brod zu arbeiten, habe ich auch tatsächlich nicht mehr die Möglichkeit, mich für irgend etwas in dieser Welt ernstlich zu interessieren." So wird die Entstehung seines Pessimismus begründet.

* Die erste Hälfte stammt von Wedekinds Hand, die zweite ist von einem Schreiber geschrieben und nur stellenweise vom Dichter verbessert.

** Das unkünstlerische Titelblatt von Hans Mützel zeigt in einer Linie, welche modern sein möchte und doch vom Rokokoschnörkel nicht loskann, die Schrift und über ihr im Weinlaub das Gesicht eines Fauns oder Teufels und ein schlangenumwundenes, gorgoartiges Haupt.

Der einzige Freund — heißt es jetzt hier schon — dem er sich anvertrauen konnte, war Meier; er werde nie vergessen, was er ihm damals war. Doch hofft er von Annas Zuneigung eine Besserung seiner Lebensstimmung.

Alma soll jetzt nicht als Pallas, sondern als Psyche auftreten, womit wohl glücklicher der Gegensatz zu Amor betont ist. Von Meiers Verlobungsgedicht heißt es ausdrücklich, es zeige, auf welcher Basis eine Familie zu gründen sei.

Stärker verändert werden mußte wieder III, 2. Meier ist nicht mehr so scharf auf Hauptmann bezogen: „Er erwacht eines schönen Morgens und findet sich als den deutschen Tolstoi wieder. Wir hatten schon einen deutschen Ibsen, einen deutschen Zola, einen deutschen Maupassant, es fehlte nur noch der deutsche Tolstoi." Das wurde Meier. Sein Stück wird aufgeführt. Anna: „Im Theater?" Karl: „Behüte Gott! In der dramatischen Gesellschaft." Tolstoi hatte sein Stück ‚Die Morgendämmerung' genannt; Meier nennt es, um seinem Vorbild ja in nichts nachzustehen, ‚Die Abenddämmerung'. Die Kritiker, die per Zeile bezahlt werden, schrieben die längsten Artikel; das Wiederaufblühen der deutschen Literatur schien garantiert. Meiers zweites Stück enthielt nun Karls Heiratsgeschichte, in der seine Eltern ihre Rolle spielen. Indem hier die Realität noch realistischer gestaltet wurde — so empfindet Karl — entstanden Schauerfiguren einer unreifen, unproduktiven Fantasie mit Karls Wort, Karls Seelenschmerz, Karls Erlebnis aufgeputzt. Nun bekommt die Karikatur Meiers ihre geniale Linie durch eine ironische Verrückung der Verhältnisse: Meiers Stück hat Mißerfolg, und Meier beschwert sich bei Karl, er habe sich genau an seine Mitteilungen gehalten, entweder müsse Karl ihm was vorgelogen haben, oder er sei ein verschrobener Mensch, der sein Leben nicht realistisch richtig zu leben verstände. Das Zerwürfnis mit Meier erscheint nicht mehr so groß. Immer-

hin wurde Karl durch Meiers Stück fortgetrieben und gewann in Afrika seine Selbstachtung wieder.

III, 4 ist die einzige Stelle, in welcher die Handschrift und der Druck wesentlich voneinander abweichen. Im Druck rät — im Gegensatz zur erstenFassung — Klenke der erstaunten Ricarda dringend, sich zu verheiraten, da sie ja doch nicht zueinander passen. Er nimmt damit Ricardas frühere Haltung ein, (II, 4). Was dann in der ersten Fassung Ricarda tat, das ist jetzt Klenkes Rolle, der damit an Sicherheit keineswegs gewinnt. Er dringt mit steigender Erregung darauf, ein paar Tage des Glücksgenusses mit ihr an der Nordsee zuzubringen, worauf Ricarda sich von ihm losreißt. Diese etwas gewaltsame Kurve ist früher noch nicht vorhanden.

Das Manuskript steht der ersten Fassung näher.

In III, 7 ist die Satire auf den Naturalismus durch das Notizbuchmotiv wesentlich bereichert und zugleich vereinfacht worden; der Naturalismus ist jetzt ausschließlicher und deutlicher als Ursache von Meiers Unglück hingestellt. Auf die Notizbuchsatire bezieht sich auch das Schlußwort der im übrigen wenig veränderten Szene.

Stilistisch bedeutet die Bearbeitung einen Verzicht auf die tieferen Aufgaben der ältesten Form. Eine Reihe einzelner Feinheiten sind weggefallen, besonders seelische Regungen sentimentaler Art, überraschende Unmittelbarkeiten, auch drastische Stellen von dokumentarischem Wert. Wedekind rückt das Werk von seinem Leben ab, und er kann das, weil er nicht mehr so in den Verhältnissen steckt. Ein äußeres Zeichen dafür ist, daß der Sperrdruck eingeschränkt wird, und auch Lesefrüchte nicht mehr so häufig vorkommen. In dramatischer Hinsicht ist manches gewonnen. Kürzungen sowie Zusätze bis in die szenarischen Anmerkungen hinein fördern die Klarheit und machen besonders die Charaktere und ihre seelische Bewegung deutlicher. Ricarda legt am Schluß des I.

ihren Arm um Karl, womit ihre spätere Schwenkung besser vorbereitet erscheint; ihre Haltung Klenke gegenüber, und Klenkes Stellung zu ihr ist in Hinsicht auf die schließliche Lösung eindeutiger. Holbergs Ungesundheit wird als überflüssig fortgelassen; die Szene II, 3 zwischen Karl und Anna ist einfacher, Anna fordert ihn nicht auf, sich um Ricarda zu bemühen, Karls Spiel wird offenbarer. Die Szenenverbindung ist gewandter, allerlei Umstellungen und ganz im allgemeinen ein flotteres Tempo dienen der dramatischen Wirkung (etwa III, 7). Die satirischen Elemente sind glücklich verstärkt, doch bedeutet daneben auch die Belebung durch Einfälle, Scherze, Situationskomik (der Schluß von III, 1, der Gebrauch der Pralinés I, 6 bis zum Schluß) eine Abflachung im Sinne des lustigen Theaterstücks.

Die erste bei Albert Langen erschienene Auflage, München 1899, ist in Wirklichkeit die Restauflage von 1897 mit neuem Titelblatt; die zweite Auflage, München 1907, zeigt in ihren mannigfachen Veränderungen nur eine Verstärkung der zuletzt bemerkten Tendenzen. Wedekind siebt das Stück durch, wobei wieder einzelne Kostbarkeiten — zarte und grelle — verschwinden, er läßt das Lustspielmäßige stehen. Hie und da ist er breiter und ausführlicher, so I, 9 und 10, hauptsächlich aber kürzt er und schafft deutlichere und schnellere Zusammenhänge. Ricarda bekommt noch einige Übermalungen, I, 5 ist sie nicht so erregt; I, 12, eine Szene, die in der ältesten Fassung ganz pantomimisch war, gibt jetzt einen wichtigen Dialog, Ricarda sucht instinktiv bei Karl Zuflucht, sie erscheint aktiver, sie küßt Karl selbst. Im III. ist die Beziehung auf Hauptmann noch mehr verborgen. III, 7 ist zusammengestrichen.

Die dritte bis sechste Auflage* ist erst 1920 erschienen.

Nach Mitteilung des Herrn Direktor Georg Stollberg fand die Uraufführung des Stückes am 22. April 08 im Münchener

* Nach dem Almanach der Bücherstube, Horst Stobbe, München 1920.

Schauspielhause statt. Die Vorrede zu Oaha behauptet, es sei 1909 zuerst gespielt. In Berlin veranstaltete Dr. Eugen Robert 1910 eine geschlossene Aufführung.

Aus den letzten Jahren des Dichters ist ein Exemplar der „Jungen Welt" mit Regiebemerkungen für den III. erhalten, die sich auf Betonung und Auffassung beziehen. In den Tagebüchern fand sich eine Charakterisierung der Hauptpersonen.*

„Frühlingserwachen, eine Kindertragödie", erschien als nächstes Werk im Spätherbst 91 und zwar im Verlage von Jean Groß in Zürich. Schabelitz, der Verleger des Schnellmalers, hatte das Werk zurückgeschickt, weil ihm eine juristische Kapazität erklärte, daß man in Deutschland dafür mindestens zwei Jahre Gefängnis bekäme. Das Titelblatt — eine Frühlingslandschaft, knospende Bäume, Schwalben, eine tiefe Wiese mit üppigen Blumen, fern begrenzt von Hügeln — stammt von Franz Stuck. Wedekind hat, wie der Maler erzählt, sich selber an ihn gewandt und auch die Idee gegeben, die Stuck in großen Zügen stilisierend ausführte und die damals zweifellos kühn und modern war. Beigegeben ist dem Druck die Reproduktion eines wenig ausgearbeiteten impressionistischen Ölbildes der Freundin Käthe Juncker, das Wedekind darstellt, sitzend auf einem Stuhle, die Linke im Schoß, die Rechte lässig mit einer Virginia in den Fingern auf der Lehne, in der äußeren Rocktasche eine Düte mit weiterem Virginiervorrat. Das seitlich weggewandte hagere Gesicht, dessen tiefliegende Augen von einem Zwicker bedeckt sind, zeigt einen mephistophelischen Ausdruck, welcher durch den buschigen Schnurrbart und langen Ziegenbart noch verstärkt wird. Unter dem Bilde befindet sich ein Faksimile seiner Handschrift, die ihn zum ersten Male „Frank" Wedekind nennt, das Titelblatt selber schreibt „Fr." Wedekind.

Die Gesamtausgabe sagt, daß das Werk geschrieben ist vom

* Bd. IX. S. 422 f.

Herbst 1890 bis Ostern 91. In Notizbüchern der Münchener Zeit sind Kindernamen aufgezeichnet, unter ihnen der der vierzehnjährigen Helene Ekdal aus Ibsens Wildente; auf derselben Seite findet sich die abgerissene Bemerkung „... die männlichen sowohl wie die weiblichen stehen sämtlich im Alter von beiläufig vierzehn Jahren. Der schmächtige Halm ist emporgeschossen, die schwere saftstrotzende Knospe droht ihn zu knicken, die Blätter haben sich noch nicht entfaltet, aber der Kelch steht geöffnet und gestattet ..."

I, 1 „Wohnzimmer". Wendla Bergmann bittet ihre Mutter, daß sie das zu ihrem vierzehnten Geburtstage erhaltene längere Kleid nicht anzuziehen braucht; sie will sich noch einen Sommer der freien Beweglichkeit freuen. Frohsinn und körperliches Behagen sprechen aus dem frühentwickelten frischen Kinde, doch Todesgedanken drängen sich dazwischen.

I, 2 „Sonntag abend". Schüler trennen sich, überdrüssig des Spiels, und wenden sich nach Haus zur Arbeit. Melchior und Moritz bleiben. Die Schule drückt sie zum Verzweifeln. Es dunkelt, und Moritz fragt den jüngeren, aber reiferen Freund nach der Natur des Schamgefühls, ob es ein Produkt der Erziehung sei. Melchior meint, es scheine ihm immerhin tief eingewurzelt in der menschlichen Natur, aber es sei auch mehr oder weniger Modesache. Moritz äußert über Kindererziehung Tolstoische Prinzipien (Kreuzersonate), doch Melchior macht auf die Gefahren der Entwicklung aufmerksam. Scheu bringt der gemütstiefe, hemmungsreiche Ältere das Gespräch auf die männlichen Regungen, bei deren erstem Bewußtwerden er eine Todesangst ausgestanden habe. Er sei nur dadurch wieder ruhiger geworden, daß er seine Lebenserinnerungen aufzuzeichnen begann. „Die letzten drei Wochen waren mein Gethsemane." Melchiors selbständigeres Wesen war auf dieses Ereignis gefaßt, er schämte sich ein wenig und das war

alles. Moritz grübelt über die Entstehung der Menschen, die Unklarheit quält seinen pessimistischen Sinn. Melchior, belehrt durch Bücher und Beobachtungen, wurde darüber Atheist; er will es Moritz erklären, aber Moritz verträgt das jetzt nicht. „Um mit Erfolg büffeln zu können, muß ich stumpfsinnig wie ein Ochse sein." Melchior, dem das Lernen spielend leicht fällt, bietet sich an ihm zu helfen und will dann mit ihm „gemütlich über die Fortpflanzung plaudern". Nun zeigt Moritz, daß sein Schamgefühl ihm ein Gespräch über diese Dinge nicht erlaubt; er bittet Melchior, ihm seine Unterweisung schriftlich zu geben, nötigenfalls mit einigen Randzeichnungen, was dieser zusagt. Arbeitsangst treibt Moritz nach Hause.

I, 3 Thea, Wendla und Martha kommen Arm in Arm die Straße herauf, die eitle, verzogene, gewitzigte Thea, die nur auf Schmuck und Kleider bedacht ist, Wendla, aus der ein natürliches, gesundes, fast schon frauliches Empfinden spricht, und die eigenwillige, lässige Martha. Sie spüren das Wehen des Frühlings. Martha gibt Auskunft über ihre strenge, grausame Behandlung daheim. Sie schwätzen, ob sie lieber Buben oder Mädchen haben wollen, ereifern sich über Erziehung, Liebe, Schönheit und bewundern den vorübergehenden Melchior.

I, 4 „Parkanlagen vor dem Gymnasium". Moritz in seiner Verzweiflung ist ins Konferenzzimmer gedrungen. Er erzählt fiebernd vor Seligkeit, daß er versetzt ist, wenn auch einstweilen nur versuchsweise. Nun will er keine Arbeit scheuen, um bleiben zu können, die Qual der letzten Wochen war zu groß. Er gesteht, er hätte sich erschossen, wenn er nicht promoviert wäre. Die Kameraden lachen spöttisch. Melchior nimmt sich seiner an und zieht ihn fort, zur Stadt hinaus. Zwei vorübergehende Lehrer begreifen nicht, wie der beste Schüler sich gerade zu dem schlechtesten hingezogen fühlen kann.

I, 5 „Sonniger Nachmittag". Melchior seinen Gedanken nachgehend, und Wendla auf der Suche nach Maikräutern begegnen einander im Walde. Wendla hat sich verirrt. Es ist noch Zeit, und so lagern sie unter einer Eiche. Melchior fragt sie nach ihrer Wohltätigkeit an Armen, er begreift vom Boden seines Egoismus aus nicht das Wesen der Opferfreudigkeit und leugnet das Vorhandensein von Selbstlosigkeit. Dialektisch zersetzt er ihre natürliche Freude des Wohltuns und sitzt doch der lachend Abwehrenden ernst wie ein Geächteter gegenüber. Die mitleidige Wendla sieht selbst im Traum die Not armer Bettelkinder und fühlt die Schläge, die Martha von ihren Eltern täglich bekommt. Sie, die nie geschlagen ist und glaubt, daß es ein grauenvolles Gefühl sein muß, möchte mit Freuden einmal acht Tage an ihrer Stelle sein. Im Schauder bittet sie den ganz sachlichen und ruhigen Melchior, sie einmal fest zu schlagen, was er erst verwundert ablehnt, dann aber auf dringlichere Bitten mit furchtbar wachsender Erregung tut, bis sie in ein Geschrei ausbricht, und er jammervoll aufschluchzend in den Wald stürzt.

II, 1 „Abend auf Melchiors Studierzimmer". Moritz macht seine Arbeiten taumelnd zwischen Erregung und Erschöpfung, gehetzt von seinen Eltern, die auf ihre Opfer hinweisen und ihn ängstigen, daß sie den Schlag bekommen oder irrsinnig werden, wenn er durchfällt. Er ist ganz vergeistert, gelöst fast von der Erdgebundenheit, seine Fantasie ist fiebrisch. Er hängt poetischen Stimmungen nach und bringt das Märchen von der schönen Königin ohne Kopf nicht aus dem Sinn. „Wenn ich ein schönes Mädchen sehe, seh ich es ohne Kopf — und erscheine mir dann plötzlich selber als kopflose Königin . . . Möglich, daß mir nochmal einer aufgesetzt wird." Melchiors Mutter kommt mit Tee und mahnt zur Schonung und gesunden Lebensweise. Sie sagt, Goethes Faust, den die Knaben zusammen lasen, sei noch nichts

für sie, weil sie ihn nicht verstehen. Melchior entgegnet, er habe noch in keinem Buche so viel Schönes gefunden; und sei es denn nötig, daß er das Werk schon in seiner ganzen Erhabenheit erfasse? Frau Gabor spricht die bezeichnenden Worte: „Du bist alt genug, Melchior, um wissen zu können, was dir zuträglich und was dir schädlich ist, tu, was du vor dir verantworten kannst. Ich werde die erste sein, die es dankbar anerkennt, wenn du mir niemals Grund gibst, dir etwas vorenthalten zu müssen . . . Ich werde mein Vertrauen immer lieber in dich, als in irgendbeliebige, erzieherische Maßregeln setzen." Sie läßt die beiden allein, und Moritz ahnt, daß sie an die Geschichte mit Gretchen gedacht habe, welche die Knaben jedoch ohne jedes erotische Empfinden lasen. Melchior meint bitter, wenn man sehe, wie jeder darauf immer gleich krampfhaft die Blicke richte, so möchte man glauben, die ganze Welt drehe sich um das Geschlechtliche. Diesen Eindruck hat nun allerdings Moritz nach dem Lesen von Melchiors Schrift. Moritzens mädchenhafte, passive und vergeistigte Liebesempfindungen stehen zu denen des tatkräftigen männlichen, mehr körperlichen Melchior im Gegensatz*.

II, 2 „Wohnzimmer". Wendlas verheiratete Schwester hat einen Jungen bekommen. Wendlas Mutter tischt dem Kinde das Märchen vom Storch auf. Dieses aber, verstimmt und ungläubig, nasführt die Mutter mit dem Gesichte eines ungeheuerlich großen Mannes. Zurechtgewiesen wegen solchen Unverstandes entgegnet Wendla, wie traurig es sei, daß sie noch gar keinen Begriff habe, wie das alles zugeht, und bittet die Mutter, die sie ja doch natürlicherweise allein fragen könne, um Aufklärung. Die Mutter erschrickt wie vor etwas Entsetzlichem und weigert sich; dringlicheren Bitten gegenüber sucht sie es hinauszuschieben, um schließlich, als die verzweifelt ringende Tochter sich um der mütterlichen Scham

* Siehe Elias und Oskar in „Elins Erweckung".

willen ihr unter die Schürze versteckt, mit Anrufungen des Himmels ganz allgemeine nichtsbedeutende Redensarten zu machen, welche die enttäuschte Wendla weiter im Unklaren lassen.

II, 3. „Hänschen Rilow", eine fantastisch ausschweifende, spielerische Natur befriedigt seine Begierde an aufregenden Bildern und lebt mit diesen in Traum- und Geistessünden. Er verspürt ihre aufzehrende Wirkung und vernichtet deshalb die Venus des Palma Vecchio*, wie er alle die früheren unbeweglichen, liebloſen Geliebten vernichtet hatte.

II, 4 „Heuboden". Melchior hat sich verkrochen, er will allein sein; erregt sucht er Wendla, die ihn holen will, zu vertreiben. Als sie neben ihm niederkniet, bricht seine Leidenschaft stürmisch aus, er reißt sie an sich und genießt, seinen starken Trieben unmittelbar folgend, die Liebe des unwissenden, vergebens abwehrenden Mädchens.

II, 5. In der Aussichtslosigkeit seiner Bemühungen hatte Moritz Melchiors Mutter schriftlich um Geld zur Überfahrt nach Amerika gebeten und hinzugefügt, er werde sich das Leben nehmen, falls ihm nicht die Flucht ermöglicht werde. Frau Gabor lehnt in ihrem Briefe eine Beihilfe unter mitfühlenden Begründungen und Ermahnungen ab, und macht ihn ebenso kurz wie entschieden auf das Unwürdige seiner Drohung aufmerksam. Sie erbietet sich zur Vermittlung zwischen ihm und seinen Eltern, tröstet ihn mit der Unmaßgeblichkeit der Schulzeugnisse für die Beurteilung eines Menschen, weist zur Beruhigung darauf hin, wie menschlich solche Krisen seien, und wie man sie deshalb nicht so tragisch nehmen

* Wedekind schreibt am 7. Januar 93 an seine in Dresden weilende Mutter: In dem Venussaal zur linken liegt in einer traumhaften Landschaft hingestreckt das reizende, entzückend unschuldsvolle Mädchen — es ist von Palma Vecchio — das Hänschen Rilow so verhängnisvoll geworden. Wenn du ihr wieder gegenüberstehst, so bitte ich dich, sie von Hänschen Rilow und mir zu grüßen.

dürfe, und versichert ihn schließlich ihrer mütterlichen Zuneigung.

II, 6 „Bergmanns Garten im Morgensonnenglanz". Ein kurzes Selbstgespräch zeigt Wendla von süßer Freude durchdrungen in den Unruhen ihrer Verwandlung.

II, 7 „Abenddämmerung". Moritz ist zurückversetzt worden, er hat mit seiner weichen, schweren Seele nicht den Mut, die Verzweiflung der Eltern zu ertragen. Er muß alles tragisch nehmen und wählt, da er des Lebens gänzlich überdrüssig ist, den Tod. In diesen Kämpfen hat Moritz einen Stich bekommen, er schwankt in seiner Wahrhaftigkeit, er nimmt etwas Eitles, Prahlerisches an und bedient sich einer gewaltsamen Ironie, eines paradoxen Tones. Abgerechnet ist bereits, aber Bilder des Lebens ziehen noch vorüber — Fräulein Snandulia. „Das wäre etwas, was mich noch fesseln könnte." Er denkt sich eine Erlösung. „Es muß ein sonderbares Empfinden sein — — ein Gefühl, als würde man über Stromschnellen gerissen — — Ich werde es niemandem sagen, daß ich unverrichteter Sache wiederkehre. Ich werde so tun, als hätte ich alles das mitgemacht . . . Es hat etwas Beschämendes, Mensch gewesen zu sein, ohne das Menschlichste kennengelernt zu haben." Er sieht sein Begräbnis, Erinnerungen besonders an Melchior steigen auf. Das Weinen ist überwunden, er fühlt keine Bitterkeit, nur eine etwas mit Ironie gemischte Resignation. Doch durchkostet er Zug für Zug die geheimnisvollen Schauer der Loslösung, während von drüben mit ernsten, freundlichen Blicken die kopflose Königin winkt.

Ilse faßt ihn an der Schulter, eine frühere Mitschülerin, jetzt Freudenmädchen, Modell im Klub Priapia. Die Knabengeneration und ihre Spiele sind abgetan, sie lebt, lebt aus dem Vollen, verdient Geld, die Zeit vergeht. „Brrr! Bis es an Euch kommt, lieg ich im Kehricht." Moritz brüstet sich aus Scham lügnerisch mit Gelagen und Weibern. Ilse möchte ihn gern mitziehen und reizt

ihn spöttelnd; aber nun, wo er sie haben könnte, redet er sich scheu mit Schulaufgaben aus. Die Hemmungen sind unüberwindlich. „Ein Wort hätte es gekostet. — — Ilse! — Ilse! — — Gottlob, sie hört nicht mehr."

Das Leben rauschte noch einmal vorüber. Er nimmt sich vor, mit ihm großzutun, und kann doch nur aufschreien: „Du sein, Ilse! — Priapia — Besinnungslosigkeit! — Das nimmt die Kraft mir! — Dieses Glückskind, dieses Sonnenkind, dieses Freudenmädchen auf meinem Jammerweg! — — Oh! — Oh!" Dann sinkt er schnell zusammen, verbrennt Frau Gabors Brief und erschießt sich.

III, 1 „Konferenzzimmer". In einer Lehrerversammlung von erschrecklichem Niveau des Hirns und Herzens beantragt der Rektor, mehrfach unterbrochen von Gezänk um Fensteröffnen, Melchiors Relegation wegen der sittlichen Verrohung, die aus einer (von Moritzens Vater ausgelieferten) Erklärungsschrift spreche. Melchior ersucht, ihm einen Verstoß gegen die Sittlichkeit darin nachzuweisen, er habe nicht mehr und nicht weniger geschrieben, als was allen Anwesenden wohlbekannt sei. Antwort gibt es nicht, jede Verteidigung wird abgeschnitten, und so ist er denn verurteilt.

III, 2 „Friedhof in strömendem Regen". Am offenen Grabe predigt der Pastor von der ewigen Verdammnis des Selbstmörders und natürlich der Seligkeit der Gerechten. Rektor und Lehrer sprechen ihre sittliche Verachtung aus, Verwandte, Familienfreunde beklagen die Rücksichtslosigkeit gegen die Eltern, und der Vater wimmert, der Junge sei nicht von ihm. Dann fließt ein schmieriges Öl des Trostes, und die offizielle Trauergemeinde löst sich auf. Gymnasiasten bleiben zurück, der blasierte Hänschen Rilow nennt ihn einen armen Tollpatsch, die andern wühlen im Gewäsch, das über seinen Tod und sein Aussehen entstanden ist, kommen dann

auf Schularbeiten und ziehen ab. Als letzte erscheinen Ilse, das Freudenmädchen von gutem Herzen und mitleidiger Seele, und Martha; sie werfen Kornblumen und einen Efeukranz in die Gruft. Sie wollen sein Grab pflegen.

III, 3. Melchior soll in die Korrektionsanstalt gebracht werden, der Vater sagt: „Wer das schreiben kann, was Melchior schreibt, der muß im innersten Kern seines Wesens angefault sein . . . Wir sind alle keine Heiligen; jeder von uns irrt vom schnurgeraden Pfad ab. Seine Schrift hingegen vertritt das Prinzip. Seine Schrift entspricht keinem zufälligen, gelegentlichen Fehltritt; sie dokumentiert mit schaudererregender Deutlichkeit den aufrichtig gehegten Vorsatz, jene natürliche Veranlagung, jenen Hang zum Unmoralischen, weil es das Unmoralische ist. Seine Schrift manifestiert jene exzeptionelle geistige Korruption, die wir Juristen mit dem Ausdruck ‚moralischer Irrsinn' bezeichnen." Die Mutter sträubt sich, sie verteidigt ihn mit aller Liebe, mit allem Verständnis, sie droht dem Manne sogar mit Trennung, im Glauben an den Sohn, — „dieses frühlingsfrohe Herz — sein helles Lachen — alles, alles — seine kindliche Entschlossenheit, mutig zu kämpfen für Gut und Recht — o dieser Morgenhimmel, wie ich ihn licht und rein in seiner Seele gehegt als mein höchstes Gut". Nun entdeckt der Mann ihr den Verdacht, der in betreff Wendlas auf Melchior ruht, ein Verdacht, der dadurch so schwer werde, daß Melchior einen Onkel um Geld zur Flucht ins Ausland gebeten habe. Die gebrochene Mutter weiß nun selber keinen Ausweg mehr.

III, 4 „Korrektionsanstalt". Melchior hält sich abseits im Kreise der Angefaulten, er plant Flucht, wie gefährlich sie auch ist. Die Gedanken an Wendla beunruhigen ihn, er will ihr helfen. Arbeit und Zeit sollen heilen.

III, 5 „Ein Schlafgemach". Die Tragikomödie an Wendla geht rasch zu Ende. Der Doktor behandelt sie auf Bleichsucht und

vertraut der Mutter draußen, wie es mit ihr steht. Als diese entsetzt dem Mädchen vorwirft, daß sie ein Kind habe, kann Wendla das nicht für möglich halten, da sie ja doch nicht verheiratet sei. Sie weiß von keiner anderen Liebe, als zur Mutter. „O Mutter, warum hast du mir nicht alles gesagt!" Die Mutter hat's nicht gekonnt: „Ich hab an dir nicht anders getan, als meine liebe, gute Mutter an mir getan hat." Sie will dem lieben Gott vertrauen, hat aber inzwischen schon anders vorgesorgt. Wendla, die zwischen Unruhe und Todesahnung schon die stille Verzückung der ersten Mutterfreuden spürt, fällt den Abtreibungsmitteln der weisen Frau zum Opfer.

III, 6 „Winzer und Winzerinnen im Weinberg". Hänschen Rilow und Ernst Röbel wälzen sich im höchstgelegenen Rebstück unter den überhängenden Felsen im welkenden Grase. Ernst ist überarbeitet, hat seine Elastizität verloren, doch fühlt er bereits die entwichene Kraft wieder nahen. Er träumt von einem behaglichen Pfarrerdasein. Hänschen, früh gealtert, gewitzigt, ist pessimistisch geworden, zynisch und materialistisch. Er liebt schwüle Visionen und den Augenblicksgenuß. Sie küssen sich und gestehen einander ihre Liebe.

III, 7 „Helle Novembernacht". Melchior auf der Flucht klettert über die Friedhofsmauer. Ihn quält Wendlas Tod. „Warum sie um meinetwillen! — Warum nicht der Verschuldete! — Unfaßbare Vorsicht! — Ich hätte Steine geklopft und gehungert . . .!" An ihrem Grabe fühlt er sich Mörder; er beneidet die Toten, hat aber nicht die Kraft, ein Ende zu machen. Da erscheint Moritz, seinen Kopf unter dem Arm, wie seine geliebte Märchenkönigin. Das Wesen, daß der Lebende zuletzt angenommen, zeigt sich in dem Toten verstärkt. Er prahlt mit seiner Zufriedenheit, Freiheit, Klarheit, Erhabenheit, er gefällt sich in Spott und Zynismus. „Gott und den Teufel sehen wir sich voreinander bla-

mieren und hegen in uns das durch nichts zu erschütternde Bewußtsein, daß beide betrunken sind."* Er streckt die Hände aus, um ihn ins Totenreich zu führen, und Melchior, ein wenig verwirrt, hätte fast zugegriffen aus Gewissensnot und Selbstverachtung. Da tritt ein vermummter Herr auf, der sie auseinandertreibt, Moritz als Scharlatan entlarvt und demütigt, so daß er seine Lügen und die Schauer seines Nichtseins gestehen muß. Er fordert Melchior auf, sich ihm anzuvertrauen, er werde für sein Fortkommen sorgen und ihm die Welt erschließen. Melchior, der an nichts glaubt und an allem zweifelt, fragt wer er sei. „Es kann nur einer der Teufel sein," empfand er zuerst, aber er erkennt, der Teufel ist es nicht. „Er ist ein Mensch!" — er ist letzten Endes das Leben, die Personifikation seiner eigenen unbewußten Kräfte, sein besseres Ich, — soweit das zu deuten erlaubt ist, denn die Gestalt ist nicht ohne Absicht vermummt. Moritz und Melchior scheiden in Freundschaft. Der vermummte Herr legt seinen Arm in Melchiors und entfernt sich mit ihm über die Gräber hin: Komm Kind!

„Fast jede Szene entspricht einem wirklichen Vorgang", hat Wedekind selber erklärt. Die Erlebnisgrundlagen, auf denen das Werk steht, die Pubertätsleiden, die Weltanschauungskämpfe und die Schule, sind eingehend im II. Kapitel behandelt, ich verweise besonders auf die dort zitierten Briefe. Wahrscheinlich wurde der Selbstmord des Primaners Franz Oberli im Juli 83 Kristallisationspunkt, während der Selbstmord Moritz Dürrs im Winter 85 höchstens die Wahl des Vornamens beim Schüler Stiefel beeinflußt hat. Im übrigen steht diese Figur dem Jugendfreunde Oskar Schibler näher. Melchior Gabor trägt deutlich Züge des jungen Wedekind.

Von den dichterischen Niederschlägen der frühen Zeit kommen

* Wedekind schreibt später: Als Modell für den aus dem Grab gestiegenen Moritz Stiefel, die Verkörperung des Todes, wählte ich die Philosophie Nietzsches.

für „Frühlingserwachen" zahlreiche Gedichte in Betracht, unter anderem die Bänkelsängerballade „Sancta Simplicitas" auf das Rektorat, ferner Stücke aus Erzählungen der Studentenzeit, besonders ein vorn zitiertes aus der ältesten Fassung des „Bösen Dämon". Mehr aber als alles dies ist die Verskomödie „Elins Erweckung" ein Vorstadium der Kindertragödie zu nennen, und jedenfalls steht sie ihr künstlerisch näher als das Lustspiel „Kinder und Narren".*

In „Elins Erweckung" von 1887 sind die Leiden an der sinnlichen Natur, das Reifwerden zum Manne mutig unverhüllt behandelt, aber künstlerisch zwiespältig, dramatisch ungenügend gestaltet und stellenweis doch auch vom Spieltrieb des Dichters zersetzt. In „Kinder und Narren" von 1889 läuft der Trieb nach Gehalt, insbesondere nach Ethos und Moral, gewissermaßen neben dem Spieltrieb her und findet jedenfalls nur selten mit ihm Vereinigung. In „Frühlingserwachen" ist ihre kunstfeindliche Isolierung überwunden, beide durchdringen einander völlig und sind nur füreinander und durcheinander da.

In der Periode der Schul- und Jugendjahre, die leichthin allgemein als die glücklichste Zeit des Lebens hingestellt wird, klaffen schauerliche Tiefen, die mannigfachen Gemütsbewegungen, die der erwachende Geschlechtstrieb in der Kinderseele hervorruft, die Wirrnisse der Pubertät, ihre Ängste und Süßigkeiten. — Die junge Dichtergeneration liebte dies Thema, Max Halbe hatte im April 92 seine „Jugend" vollendet, und Gerhart Hauptmann im

* Im Biographischen liegen natürlich Parallelen zwischen Karl Rappart und Melchior Gabor. Beider Anschauung wird im Elternhaus als moralischer Irrsinn bezeichnet. Außerdem verweise ich auf den Lyrismus beider Dichtungen. — In Notizbüchern findet sich gleichzeitig mit Bruchstücken aus „Kinder und Narren" der Entwurf einer ganz kurzen Liebesszene mit stark ausgeprägtem Naturgefühl, „Adalbert und Rosi".

Sommer 93 „Hanneles Himmelfahrt". — Um jene Zeit ist die junge Natur beider Geschlechter bedroht und hilflos und dabei überaus empfindlich. Elternhaus und Schule verschanzen sich hinter Phrase und Lüge, aus falscher, aber verderblicher Scham verheimlichen sie selbstverständliche Vorgänge der reinen Natur, ja stempeln ihre urewigen Forderungen geradezu als Unsittlichkeit. Wedekind stellt diese Kämpfe in ihrer Eigenart, sowie in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen dar, er gestaltet sie aus den Tiefen seines Geistes und Gefühls weltanschaulich-künstlerisch, womit der Begriff Kinder-„tragödie" seine Rechtfertigung findet. Es ist eine Frage völlig für sich — die auch noch zu behandeln sein wird — ob dabei der Einzelausdruck tatsächlich immer ein kindlicher ist. Maßgebend bleibt der Ausdruck im ganzen, und das ist in der Tat der seiner eigenen Jugend und ihrer Genossen, wie gerade diese Biographie auch denen beweisen muß, die eine ganz andere Jugend gehabt haben. Künstlerisch entscheidend aber ist zunächst, wieweit das Problem typisch ist.

Jeder Mensch hat diese Dinge in der einen oder anderen Art erlebt und erlitten, oder doch wenigstens soviel davon, daß ihn die Fragen persönlich angehen. Auch Hebbels Herodes und Mariamne, auch Goethes Faust — ich wähle diese Beispiele bloß der Deutlichkeit wegen — sind ja nur typisch wegen ihrer verhältnismäßigen Allgemeingültigkeit. — Die Sexualität steht im Mittelpunkt. Es soll hier nicht behauptet werden, daß im Geschlechtlichen allein die Vitalität der Jugend enthalten sei. Es gilt nur einzusehen, daß Wedekind, wenn er die Pubertätsleiden in „Frühlingserwachen" besonders betont, dies zuerst aus künstlerischen Gründen tut, weil er nicht eine Tragödie der Jugend überhaupt schreibt, worin ja noch ganz andere Motive behandelt werden könnten, sondern weil die Pubertät sein Thema, also die höhere Einheit ist, von der aus er die Jugend tragisch sieht. Die Pubertät ist

ihm allerdings das wichtigste Erlebnis der Jugend, in ihr gipfelt ihm das Lebensgefühl jener Zeit, und zu ihr steht auch alles Geistige und Seelische in engster, in notwendiger Beziehung. Wedekind vertritt seinen Standpunkt mit aller ehrlich erworbenen Überzeugung; er ist sich bewußt, daß man dagegen den Vorwurf der Einseitigkeit erheben kann, aber er fühlt sich sicher im Besitz seiner Erkenntnisse, die ihm zeitlebens unumstößlich bleiben.

Tolstoi in seiner Kreuzersonate nimmt der Liebe den Schimmer des Ideales und der Erhabenheit. Mann und Frau sollen so erzogen werden, daß sie das Verliebtsein und die damit verbundene sinnliche Liebe als einen tierischen, den Menschen erniedrigenden Zustand ansehen. „Die Vereinigung mit dem Gegenstand der Liebe in der Ehe wird das Erreichen eines menschenwürdigen Lebenszieles erschweren", das ist seine Meinung. Ein Fanatiker der Sittlichkeit, ein höchst einseitiger, verschrobener Mensch (siehe auch seine Anschauungen über Kinder, Musik, Ärzte, seine Shakespearekritik) möchte die Welt zu seiner Moral bekehren und schreibt um dieser Wirkungen willen eine Erzählung von — auch ohne ihre angehängte Lehre — langweiliger, banaler, unkünstlerischer Form. So ist der Eindruck dieses Werkes unbefriedigend.

Wedekinds „Frühlingserwachen" ist — vom künstlerischen zunächst einmal abgesehen — wie die Kreuzersonate eine literarische Tat. „Ein Weck- und Hilferuf im Namen derer, die durch die Sünden anderer leiden, die Ärmsten aller Armen, die unschuldig Schuldigen. Es ist schrecklich und häßlich, aber das Häßliche ist hier nicht Selbstzweck, wie bei den falschen Realisten, sondern es ist ein notwendiges Mittel, das Schreckliche als das, was es ist, den todbringenden Gifthauch der Verlogenheit, der engen Selbstsucht und der selbstgefälligen Blindheit darzustellen," schrieb die philosophische Tante. „Frühlingserwachen" wäre aber im Gegensatz zu

Tolstois Werk um dessentwillen nie geschrieben worden. Wedekind denkt nicht daran, Verbesserungsvorschläge für Erziehung zu machen, wozu ja auch jede andere Form als die der Dichtung geeigneter gewesen wäre; er schildert auch nicht die Folgen verirrter Pädagogik, weil er es etwa für notwendig hält, das Thema „zur Diskussion zu stellen". Er läßt seine Probleme selbst für Natur und Recht zeugen und überzeugen. Er benutzt das Motiv lediglich, weil und insoweit es fruchtbar ist für künstlerische Gestaltung. Ein weiterer Unterschied von Tolstoi ist dieser: Wenn Wedekind persönlich irgendwo hervortritt, was er als bewußter Künstler nie unmittelbar tut, sondern stets unter Schleier und Schminke — „Wir sehen den Dichter im Dunkeln die Maske vornehmen" heißt es in „Frühlingserwachen" — so ist das in der Frau Gabor, die mit Liebe, Vertrauen und Verständnis die Natur ihres Sohnes hegt (III, 3) und dem unglücklichen Moritz so gütig zu schreiben weiß (II, 5), eine Gestalt, in der besonders viel von Wedekinds Mutter zum Ausdruck gekommen ist. Melchior Gabor, der Züge des Dichters trägt, dabei aber als Gesamtcharakter objektiviert erscheint, vertritt die Prinzipien des natürlichen Auslebens und legt diese auch in einer Schrift ausführlich dar; es ist aber charakteristisch, daß dies Dokument selbst nicht bekannt wird. Auch der vermummte Herr könnte noch als Zeuge für Wedekinds Stellung zu den Dingen angeführt werden; die Widmung des Werkes an ihn bedeutet den Dank des Geretteten. Im übrigen aber ist die Tendenz, wenn man hier überhaupt dieses Wort gebrauchen kann, ganz indirekt und nur im Untergrund gegeben, sie heißt: Achtung vor der Natur, ihrer Reinheit und Kraft, Liebe zum Leben, seiner Größe und Freiheit. So kann Wedekind der Vorwurf nicht treffen, er habe sein Thema negativistisch behandelt; jede unkünstlerisch tendenziöse Benutzung aber ist vermieden.

Die große Frage der Pubertät offen behandelt zu haben, ist

tapfer, ehrenhaft. Die charakteristischen Einzelheiten des Problems hat der Dichter mit Ernst und Sachlichkeit künstlerisch verwendet, und es ist mit Fingern aufzuweisen, daß er dabei Lüsternheit vermied.

Wedekind gesteht von seiner Tragödie: „Ich begann zu schreiben ohne irgendeinen Plan, mit der Absicht zu schreiben, was mir Vergnügen macht. Der Plan entstand nach der dritten Szene."* In seiner Form greift Wedekind wieder, wie in „Elins Erweckung", nur diesesmal noch entschiedener, auf Büchner, Grabbe, Lenz zurück, also auf den Gegensatz zur griechischen, französischen oder deutschen Klassik. Auch zu Goethes Faust I ergeben sich Parallelen, besonders in den Monologen (Wendlas Selbstgespräch, Melchiors Empfinden nach der Tat an Wendla).** Wedekind verzichtet, wie Grabbe, in seinen späteren Werken, Büchner in seinem letzten auf das Personenverzeichnis. Er gibt nach dem Vorbilde von „Hannibal", „Wozzek", aber auch von Lenzens „Soldaten" und Faust I eine Dramatik mit lyrischem Einschlag, nicht in üblicher Szenentechnik, sondern in geschlossenen Bildern voll konzentrierten Lebens, welche mehrere „Szenen" fassen können, doch auch wenige Sätze lang sein dürfen, wenn nur ein starker Stimmungsgehalt zum Ausdruck kommt. So entstehen mehr oder weniger selbständige Abschnitte, wir sehen nicht eigentlich den fortlaufenden Faden, sondern vielmehr Stadien eines Geschehens, vielleicht auch ein Mosaik. Eine Handlung im gewöhnlichen Sinne ist also nicht da. Der Zusammenhang entsteht durch wachsende Intensität, durch stufenweises Fortschreiten der Vorgänge, durch Anordnung der Bilder, ihre Parallelen und Kontraste, wobei selbst solche wichtig werden, die keine Bewegung bringen. Das gibt der Form ihre

* Gesamtausgabe Bd. IX S. 424.

** Die Friedhofsszene in Ibsens Peer Gynt V. kommt nicht einmal motivisch hier in Betracht.

eigene Notwendigkeit. Die Wirkung ist eine sich steigernde, mitfortreißende, dennoch dramatische.

Wedekind nimmt wie Goethe, Lenz, Grabbe, Büchner keine Rücksicht auf das Theater. Er hat nach öfterem Geständnis sein Werk ohne bestimmten Hinblick auf die Bühne begonnen und gleichsam mit tändelnder Fantasie fortgespielt, natürlich nicht, ohne auf eine innere Dramatik bedacht zu sein und auch im Laufe der Arbeit noch bedachter zu werden. Die bühnenungemäße Technik und Anlage des Ganzen schließt aber, genau so wenig wie bei seinen Vorbildern, dramatischen Geist, ja selbst Bühnenwirkung aus.

Man beachte die ungezwungene und doch zwingende Einführung durch die ersten Bilder, die künstlerische Bedeutung ihrer Folge, etwa I, 2 und 3; II, 2, 3, 4; besonders II, 6, 7; III, 6, 7. Man beachte die Menschenschilderung in einem Stoffe, der nicht eigentlich einen Helden hat, sondern wie „Kinder und Narren" eine Generation vorführt. Man beachte die von der Person des Verfassers mehr als früher gesonderte, scharfe Unterscheidung nach Altersstufen, Geschlecht und Art. Im Gegensatz zu „Kinder und Narren" stehen hier die männlichen Gestalten nicht hinter den weiblichen zurück, wenngleich auffallen mag, daß die Knaben in ihren wichtigeren Vertretern dunkler gehalten sind, und daß die „normalen" mehr im Hintergrunde stehen. Die Charakteristik meidet wie Gift den Naturalismus und greift zur Stilisierung, hebt also durch Über- und Unterbetonung das Wesentliche heraus. Expressionistische Mittel treten in Erscheinung. Schon die Technik bedingt, daß die Gestalten auf wenige Linien zurückgeführt werden; Wedekind gibt aber nicht bloß die Konturen, sondern das Wesen selbst in festen Strichen. Das Zarte wie das Derbe, das Elegische, das Komische wie das Tragische wird Wort, Bewegung — nicht auch volle Gestalt; das kann und soll es ja auch nicht. Diese Figuren behalten etwas Geistig-Schattenhaftes, Groteskes, aber sie sind

von der fantastischen Lebendigkeit der Lenzischen, Grabbeschen, Büchnerschen Menschen.*

Diese Fantastik zeigt sich auch in der Karikatur. Ich denke hauptsächlich an die Konferenz und die erste Friedhofsszene. Schulsatiren sind in den neunziger Jahren manche geschrieben worden; am bekanntesten wurde wohl Otto Ernsts „Jugend von heute"; Wedekind selber schrieb bereits eine im I. von „Kinder und Narren". In „Frühlingserwachen" handelt es sich um etwas ganz anderes, um eine größere Linienführung nicht nur aus größerem Ingrimm, sondern auch aus größerer künstlerischer Kraft. Zwar bleibt auch hier die Natur der Ausgangspunkt — einzelne Gestalten sind ja sogar auf ihre Urbilder zurückzuführen — aber alles bloß Wirkliche, Zuständliche ist überwunden und ins Grotesk-Komische, eben ins Fantastische getrieben, bis zur Unwahrscheinlichkeit übermütig verzerrt: bei der Konferenz der Ton, der Gegenstand, die Art der Diskussionsführung, die schnöde Logik, am Friedhof die Selbstgerechtigkeit des Pfarrers, die Trostbemühungen der Verwandten und Freunde. In dem hochentwickelten Holzschnitt der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts finden wir einen ähnlichen Geist, und bei den Simplizissimuszeichnern Rudolph Wilke, Olaf Gulbranson, Karikaturisten im schöpferischen Sinne, vielleicht auch bei Th. Th. Heine. Wer also behauptet, die Lehrerszenen seien allzu karikiert, der mißkennt diesen Stil und braucht den Maßstab des Realismus für eine Sache, die der Romantik näher steht. Und hier ist der Punkt, wo der Ausdruck dieser Szenen und der des sonstigen Stückes zusammenstimmt. Bei der Konferenzszene mag man höchstens bedauern, daß die Schlagschatten

* Eine besondere Erklärung dieser Form ist wieder in Wedekinds angeborener Scheu vor unmittelbarer Äußerung seiner selbst, seiner Gefühle zu finden. Sie nötigt zum Abrücken seiner Menschen, zu — hie und da gewalttätiger — Objektivierung.

nicht auch durch Zuhilfenahme des Kontrastes, also erfreulicherer Lehrergestalten, hervorgehoben sind.

Welche Rolle überhaupt die Fantastik im „Frühlingserwachen" spielt, sehen die meisten erst kopfschüttelnd in der zweiten Friedhofsszene, während sie doch ein Grundelement der Dichtung ist. Der vermummte Herr und Moritz mit seinem Kopf unter dem Arme geben dem Ganzen nur noch einen gespenstisch fahlen Schein. Weinhöppel sprach im Dezember 92 die berechtigte Vermutung aus, dies Werk werde vielleicht der Grundstein der neuen, wieder frei gewordenen fantastischen Kunst. Auch diese groteske Komik ist Wedekind gemein mit Lenz, Grabbe, Büchner. Wedekind kann sich mit ihnen an Ausdruckskraft in Tragik und Humor durchaus messen, ja an künstlerischer Energie, mit der er ein so reiches Lebensbild aus einem Motive heraus folgerichtig entwickelt, ist er ihnen wohl überlegen.

Was von der Charakteristik gesagt ist, gilt auch von der Sprache, die ganz in ihrem Dienste steht. „Kinder und Narren" in ihrer ersten Fassung erscheinen jetzt in dieser Hinsicht wie eine Vorübung. In noch höherem Grade und vor allem in reinerer Durchbildung prägt sich hier in Worten dramatische Lebendigkeit. Der Ausdruck der Wendla, klar, frisch wie Quellwasser, rührend in seiner jungen Zartheit und Süße, schwankt stellenweis echt kindlich zum Burschikosen hinüber. Moritz spricht schwärmerisch, aber fiebrig, melancholisch, und seine Wahrheitskämpfe, sein philosophisches Ringen haben Resonanz. Ich glaube allerdings nicht, daß seine Wandlung zu Ironie und Lüge seit II, 7 zwingend und organisch dargestellt ist. Bestimmter, ruhiger ist Melchiors Sprache, das Dialektische seiner Natur, seine Neigung zum Sophisma tritt deutlich zutage. Beachtenswert ist, mit welcher Treue und Sicherheit alle Spuren und Wendungen seiner Gedanken und Gefühle, die psychischen Wirren mit ihrem Neben- und Nacheinander lautbar werden, be-

sonders in seinem Selbstgespräch III, 4. Wie ist der wollüstige, in Tiraden seiner überhitzten Fantasie folgende Hänschen Rilow, wie ist die gemeine und doch gute, liebe und schließlich auch treue Ilse sprachlich geprägt. Stahlhart, fegend ist die Rede des vermummten Herrn. Wie mannigfaltig ist der schwärmerische, tiefe Grundton des Ganzen variiert! Wie charakteristisch erscheinen die Verschlingungen der Gedanken, das Ausweichen und Zurückkehren auf krausen Gängen! Wie sind die seelischen Regungen je nach Bedürfnis verhüllt oder enthüllt! Wie ist der Ausdruck bald knapp gehalten, bald schwellend üppig, und stellenweis leicht mundartlich gefärbt. Dies alles ist spezifisch dramatisch und findet seinen Vergleich nur wieder bei Lenz, Grabbe, Büchner. Auch die Bilder von Sattheit und Schärfe, die mit poetischer Freiheit eingewoben sind, erinnern an das Beste dieser Meister, und wie bei jenen, finden wir auch bei Wedekind in der Sprache oft ein heimliches Singen, eine leise Pathetik, sowie eine daruntergemalte Ironie, was dann wohl mit der Objektivität der Dramatik nicht ganz zusammenstimmen will. Zugegeben werden soll, daß die Naivität im Ausdruck nicht rein durchgebildet ist, daß — alle Frühreife dieser Kinder zugegeben — doch einiges klingt wie aus späterer Zeit, aus studentischem Empfinden, aus dem tatsächlichen Abstande des Schaffenden gesprochen, daß auch einmal eine hölzerne Redewendung sich einschleicht („und die Neugierde würde das Ihrige zu tun, auch nicht verabsäumen"). Doch bleiben das Einzelheiten und bedeuten schließlich wenig im Verhältnis zu den künstlerischen Verdiensten.

„Frühlingserwachen" ist zweifellos eines der bedeutendsten dichterischen Werke, welche die letzten Jahrzehnte hervorgebracht haben, von tiefem, rein menschlichem Gehalte, von starker Form, lebendig im besten Sinne des Wortes, und unbeschadet aller Parallelen originell. Daß dies vielseitig geleugnet wird, kann gar

nicht beirren.* Die Geschichte der Kritik gibt eine erdrückende Fülle von Beispielen dafür, daß Kunstwerke lange mißkannt blieben, daß das Bewußtsein ihres Wertes nur langsam wächst und breiteren Kreisen zuteil wird. Ob und wieweit man deshalb in der Schätzung heute schon einig ist, geht den Kritiker nichts an, dessen Spruch auf die „geschichtliche" Bedeutung, also auf die Zukunft geht. Hierin zeigt sich sein Schöpferisches. Man wird von diesem Werke solange mit Respekt und Liebe sprechen, als man das von Lenz, Grabbe und Büchner tut.

Nun hat allerdings „Frühlingserwachen" schon eine Geschichte, und zwar eine sehr bezeichnende. Der Verlag tat zunächst gar nichts für das Buch, obgleich Wedekind — oder wie der Kenner sagen wird — weil Wedekind die Auslagen für den Druck selber bezahlt hatte. Wenig besser ging es ihm, als im Oktober 93 Caesar Schmidt in Zürich (an den damals auch der Verlag des alten Schabelitz überging) das Buch nahm, von welchem lange Zeit noch nicht einmal genügend Rezensionsexemplare mehr zur Verfügung standen. 1894 erschien endlich die zweite Auflage**, und erst 1903 kam die dritte heraus. Im umgekehrten Verhältnis zu dieser geringen Zahl und dem ihr entsprechenden finanziellen Ertrage stand aber der künstlerische Erfolg. Das Werk hat seinem Verfasser den Namen gemacht, und deshalb ließ er auch davon ab, was er einmal der philosophischen Tante schreibt, — ein Skandälchen zum Zweck des Durchdringens zu inszenieren. J. V. Widmann pries ihn im

* Moderne Dramatik in kritischer Beleuchtung. Herausgegeben von Richard Elsner. Heft 1. Frank Wedekinds Frühlingserwachen. Berlin und Charlottenburg 1908. H. Kurtzigs-Verlag. Eine Untersuchung von seltener Dürftigkeit, die Frühlingserwachen als Reklame für die Serie benützt. Elsner versucht die Dichtung als Tendenzstück und unwahres Machwerk abzutun.

** Nach dem Almanach der Bücherstube ist sie tatsächlich nicht gedruckt, sondern war nur eine Titelauflage. Sie zeigt aber Veränderungen, wie wir gleich sehen werden.

Berner Bund, Oskar Panizza in der Gesellschaft, M. G. Conrad im Beiblatt Alma Julia der Memmingerschen Neuen bayrischen Landeszeitung, Dr. Paetow in der Vossischen Zeitung, Hermann Stegemann in der Neuen Züricher Zeitung, die Plümacher in der Zeitschrift Sphinx, Wedekinds Lehrer Dr. Butler in den St. Galler Blättern, Georg Brandes, von dem begeisterten Knut Hamsun auf die Dichtung aufmerksam gemacht, mehrere Male in den Kopenhagener Politiken, Robert Reitzel in einer Reihe von Artikeln im Armen Teufel zu Detroit (Nordamerika); auch der Milwaukee Freidenker brachte eine gute Rezension. Max Nordau in Paris war entzückt, Otto Julius Bierbaum und Hartleben setzten sich mit neidloser Bewunderung dafür ein, Karl Henckell verbreitete seinen Ruhm in Vorträgen über neuere Literatur, die 1894 als Moderne Dichterabende gesammelt erschienen.

Der Schriftsteller Jean de Nethy bittet Wedekind im Oktober 92 auf Empfehlung Bierbaums um das Recht der Übersetzung ins Französische, Ende 93 beginnt die ungarische Gräfin Emmy de Nemethy in Paris ihre Übersetzung und sucht nach einem Verlage dafür.* Tatsächlich wurde „Frühlingserwachen" erst 1907 ins Französische übersetzt.** Frau Tilly Wedekind erinnert sich, daß eine Dame beim Dichter in München um das Aufführungsrecht für ihr Pariser Theater nachsuchte, wo das Stück auch 1908—10 gespielt wurde. Einen englischen Übersetzer zu finden, bemühte Wedekind sich selbst; 1920 wurde es in London als eines der ersten deutschen Stücke nach dem Kriege gespielt. Seit 1913 gibt es auch eine russische Übersetzung. Knut Hamsun schickte ein Exemplar der Dichtung mit den Artikeln von Brandes einem gewandten dänischen Über-

* Der Pariser Verleger Albert Langen war allzu sehr mit skandinavischen Dichtern beschäftigt, an deren Übertragung auch die Nemethy arbeitete; er lehnte die französische Ausgabe ab.

** Erschienen in Paris.

setzer. 1913 ist „Frühlingserwachen" auch ins Japanische übertragen von Dr. Toyo Jechiro Nogami und mit Erklärungen, einigen Bildern und einem biographischen Nachworte gedruckt worden. Das Manuskript einer holländischen Übersetzung befindet sich im Nachlaß Wedekinds. Gespielt wird das Stück in Holland seit längerer Zeit.

Nachdem Max Reinhardt fünfzehn Jahre nach dem Entstehen des Werkes am 20. November 1906 in den Kammerspielen als erster eine Aufführung gewagt und großen Erfolg damit gehabt hatte*, wuchs die Auflagezahl schnell; 1908 war die zweiundzwanzigste nötig und heute ist die siebenundfünfzigste erreicht.

Die Druckgeschichte ist wesentlich einfacher als die von „Kinder und Narren". Auflage 1 und 2 sind in Satz und Ausstattung Seite für Seite gleich, auch die Druckfehler sind stehengeblieben, nur in III, 1 zeigt die erste Fassung eine größere Ausführlichkeit in den Reden des Rektors und den Zwischenwürfen, während dafür die zweite nach den Worten:

Sonnenstich: „Wissen Sie, was dieses Schriftstück enthält?"

Melchior: „Ja".

Sonnenstich: „Ist die Schrift dieses Schriftstücks die Ihrige?"

Melchior: „Ja."

folgenden Einschub enthält:

Zungenschlag: Ma—ma—man könnte den Bu—Burschen — ebensogut dafür verantwortlich machen, da—da—da—daß

* Hermann Stegemann in Zürich hält es 1893 für nicht darstellbar, und Kurt Martens berichtet in seinen „Erinnerungen an Frank Wedekind", Neuer Merkur Novemberheft 1920, man habe es für ebenso unmöglich gehalten, Kinder schauspielern zu lassen, wie Schauspieler als Kinder zu verkleiden! — Dabei hat Wedekind schon in „Kinder und Narren" an ungewöhnlich jugendliche Darsteller gedacht.

er ge—geboren wurde. Er hat über eine e—ernsthafte Geschichte e—e—ernsthaft nachgedacht und e—e—e—ernsthaft geschrieben. Er hat A—Anlagen zum Na—Na—Na—Na—Naturforscher.

Fliegentod: Ich bin Naturforscher und habe diese Geschichte noch in meinem Leben nicht e—ernsthaft behandelt!

Zungenschlag: Ich fühle mich zu der E—E—Erklärung gezwungen, daß sich der Junge in einem Ü—Übergangsstadium befindet, in dem solche Dinge na—na—naturgemäß in den Vordergrund gedrängt werden ...

Fliegentod: Lassen Sie sich doch eine Drainage in die Stirnhöhle applizieren!

Zungenschlag: Sie ha—haben ja, als wir zusammen auf der Pe—Pe—Pe—Penne waren, fa—falsche Talerstücke fabriziert und sie den a—armen Göhren in der A—A—A—A—A—A—Aufregung wieder aus der Tasche gestohlen!

Fliegentod: Und was haben Sie getan?! Ich will Ihnen sagen, was Sie getan haben! — Sie haben o—

Sonnenstich: Oh! — Oh!

Affenschmalz: Oh! — Oh! — Oh!

Alle: O—h!

Zungenschlag: Wer von uns hat denn nicht o-o-o-o-o-o

Melchior: Ich ...

Sonnenstich: Sie haben sich ruhig zu verhalten!

Melchior: Ich ersuche Sie ...

Sonnenstich: Verdankt dieses unflätige Schriftstück Ihnen seine Abfassung" ...

Diese Stelle, die das richtige Gefühl des Dichters dafür beweist, daß die Lehrerkarikatur auch ihre positive Seite haben muß, wurde leider bei den späteren Auflagen wieder gestrichen. Im übrigen weichen die Lesarten nur in ein paar Worten ab und darin, daß einmal ein Satz fortgelassen und einer hinzugefügt ist. Die

erste Form war also schon so sicher, daß Wedekind an ihr so gut wie nichts zu bessern wußte.

Von der Handschrift hat sich nur eine einzige Seite (aus III, 5) erhalten, die auch keine sonderliche Abweichung aufweist.

Wedekind las das Werk zuerst 1894 in Zürich öffentlich vor, bei welcher Gelegenheit es nur infolge der Unachtsamkeit der Behörde nicht zu einem Polizeiverbot kam. Die Aufführungen, die sich an Max Reinhards Beispiel massenweis anschlossen, brachten den Dichter immer und immer wieder in Konflikt mit der Zensur, ein Kampf, der auch heute noch nicht beendigt ist, obgleich bereits am 29. Februar 1912 das Oberverwaltungsgericht in Berlin in den Verhandlungen wegen eines Aufführungsverbotes das vom Regierungspräsidenten erlassene Verbot aufhob und in einem ausführlichen Gutachten feststellte: das Stück „behandelt ernste, vielfach im Vordergrunde des Interesses stehende Erziehungsprobleme und sucht zu diesen Stellung zu nehmen. Es ist nicht erkennbar, daß da, wo sittenwidrige Handlungen dargestellt werden, dies gegeschieht, um sie als etwas Erlaubtes oder Nachahmenswertes hinzustellen, oder gar um die Lüsternheit des Zuschauers anzuregen oder zu befriedigen. Das Theaterpublikum wird sich dem rein menschlichen Mitgefühl für das tragische Geschick der Hauptpersonen und dem Interesse für den Gang der Handlung und die darin behandelten Probleme nicht entziehen können. Jedenfalls ist nicht abzusehen, inwiefern die Zuhörer daraus eine Anregung zu eigenem sitten- oder polizeiwidrigen Verhalten empfangen sollten". Die Aufführungen selbst wurden überall nur gestattet, nachdem Wedekind durch eine ganze Reihe von Strichen und Zusätzen den Wünschen und Bedenken der Zensurbehörde gerecht geworden war. Die im Jahre 1912 bei Georg Müller erschienene Bühnenbearbeitung* ist als das Ergebnis seiner vielen dramaturgischen Be-

* 1918 abgedruckt in der „Weltliteratur", Heft 21.

mühungen zu betrachten. Sie hat den Zweck, den Theatern die Aufführung auch szenisch zu erleichtern, wurde aber überhaupt um der Zensur willen nötig.

Schon I, 2 und 3 weisen größere Streichungen auf, die „männlichen Regungen" werden versteckt hinter „kein Kind mehr sein". Marthas grausame Behandlung wird nicht erzählt, der Schluß von I, 5, die Prügelung, ist umgearbeitet. Diese Szene hat entschieden an Natürlichkeit und Folgerichtigkeit verloren, indem Melchior ins Pathetisch-Sentimentale, und Wendla ins Affektierte verbogen erscheinen. II, 3, auch als Lokalität nicht gut darstellbar, fällt weg, und mit ihr wird Hänschen Rilow vom Personenverzeichnis — aber seltsamerweise nicht aus dem Stück — gestrichen. II, 4, die Heubodenszene betont jetzt, anknüpfend an Wendlas neues Schlußwort I, 5, „Wenn ich dir einmal nachlaufe, dann siehst du mich wieder", Melchiors anfängliche Passivität; er ist vor Wendla geflohen. II, 6, „Bergmanns Garten" läßt Wedekind mit Recht stehen: das kurze, höchst stimmungsvolle Selbstgespräch ist psychologisch ebenso unentbehrlich wie im Faust I Gretchens Monolog am Spinnrad „Meine Ruh ist hin". Leider wird das bei anderen Theaterbearbeitungen so oft übersehen. Vieles ist in II, 7, Moritzens Monolog und seinem Gespräch mit Ilse, gestrichen. Im III., der sonst am besten weggekommen ist, fallen 4 und 6 fort, Korrektionsanstalt und Weinberg. III, 7 zeigt wie I, 5 Striche, die eine Verletzung religiöser Gefühle verhindern wollen.

Von neunzehn Bildern sind sechzehn geblieben. Sie verlangen als Szene eine nur angedeutete Örtlichkeit, in welcher alle Einzelheiten und alle Realitäten vermieden werden müssen. Die Perspektivbühne wird prinzipiell ungünstig sein. Die Drehbühne verleitet gar zu leicht zu Massivität und Ausführlichkeit, die hier stilwidrig sind. Die Rahmenbühne gibt die beste Lösung, eine feste, schmale

Vorderbühne mit leicht veränderlichen Seitenstücken und Hintergründen. Die Darstellung, die stellenweise rein mimisch wenig dankbar ist (II, 3, 5*, 6) muß hauptsächlich auf das Wort gestellt sein und Intensität und Rhythmik erstreben**.

Die Konferenzszene und die erste Friedhofszene müssen fern von flacher Komik und bloßer Possenreißerei fantastisch-grotesk gegeben werden. Diesen Stil kriegt man allerdings bei den üblichen Aufführungen selten genug zu sehen.

Wie sehr Wedekind mit seinem Werke verwachsen ist, erkennen wir auch daraus, daß er den Gestalten der Wendla und Ilse je ein Gedicht gewidmet hat (Siehe Gesamtausgabe)***, daß Melchior der Ahne einer ganzen Reihe von Figuren geworden ist, die seinen Grundgedanken varriieren, daß Wedekind alsbald eine Tragödie plante mit dem Titel „Spätfrühling", zu welcher er notierte: „Minna. Tagebuch. Katja (die befreundete Malerin)", und etwa gleichzeitig „Spätsommer, eine Tragödie, ein männliches Beispiel für Tante Jahn". Vielleicht bedeutet der Entwurf eines Dreiakters „Spätfrühling" aus der ersten Pariser Zeit eine Vereinigung und Überwindung der bisherigen Pläne. Das Werk, dessen Inhalt mit grotesken Schlagworten angedeutet ist, sollte scheinbar eine Komödie werden und sich der szenischen Technik von „Frühlingserwachen" bedienen, auf welche Wedekind ja auch später noch verschiedentlich zurückgriff. Endlich muß hier noch ein Entwurf aus der späteren Pariser Zeit, etwa Herbst 93, genannt werden, der überschrieben ist „Frühlingserwachen Pendant". Er benutzt Szenen und Worte des vorigen Entwurfs. Von zwei

* Vergleiche Lenz, Soldaten III, 7.

** Wedekind war entzückt von einer Inszenierung durch A. Reucker in Zürich.

*** Die drei Strophen Ilse sind am 4. Dezember 93 auf seine Pariser Freundin Alice „nach der Natur" gemacht und tragen auch zunächst deren Namen als Überschrift.

jungen Menschen, die sich lieben, ist Er ein schüchterner, lebensferner Privatdozent, ein Ibsenschwärmer, und Sie hat als Tochter einer Emanzipierten gefühlsrohe, materialistische Aufklärungen empfangen. Beide erleben eine tiefunglückliche Brautzeit voller Mißtrauen und begehen ihre Hochzeitsnacht voll Mitleid miteinander, in Tränen gebadet und unter dem Schwur ewiger Keuschheit, von welchem sie aber die unbewußte Natur zu entbinden scheint. Der Schluß dieser Tragikomödie zeigt die Brautnächte zweier ganz anders gearteten Paare. Die Ausführung ist wieder im Stil von „Frühlingserwachen" gedacht.

Unter den dramatischen Werken, die den Einfluß von Wedekinds „Frühlingserwachen" erfahren haben, ist wohl Hanns Johsts ekstatisches Szenarium „Der junge Mensch" das bedeutendste. Wedekind erlebte noch dessen Uraufführung bei Steinicke in München im Januar 1918 und stimmte ihr herzlich zu.

Sechstes Kapitel

Paris, London

Im Dezember 91 kam Wedekind in Paris an. Seine Familie versprach sich viel von der Einwirkung der neuen großen Welt, denn Paris verhalte sich zu München, wie München zu Zürich. Er nahm ein bescheidenes Dachzimmer im Hotel Crébillon, rue Crébillon Nr. 4. Seines Vaters Tagebuch konnte ihm in mancher Beziehung Führer sein.

Von dem, was die Kunst bot, nahm er nur wenig. Die Musik wird — im Gegensatz zur Münchener Studentenzeit — geradezu vernachlässigt. In Jahren besucht er nur ein paar Konzerte. Näher schon steht ihm die Malerei und Plastik. Er geht in die wichtigsten Ausstellungen und Museen, am liebsten ins Luxembourg. Die Manetsche Venus nennt er das einzige Bild in vornehmem Stil. Aber der Louvre wird kaum erwähnt, und die Notre-Dame, das Wunderwerk der Sainte-Chapelle mit Stillschweigen übergangen.

Was die Theater betrifft, so hat er gewiß die berühmten Stätten und namhaften Darsteller alle gesehen — ihren Eindruck verrät er mit keinem Worte, er kann nicht tief gewesen sein. Die große dramatische Kunst zieht ihn jetzt nicht an, und zur Selbstbeschwichtigung schreibt er im Januar 93: „Wenn man das Theater wirklich zu schätzen weiß, geht man so selten wie möglich hinein, wenigstens nur dann, wenn man das Bedürfnis dazu hat, indem die Freude wächst mit der Größe des Bedürfnisses." Dagegen schaut er sich die „Vie de la Bohême" an und den „Kean" im Odeon, und zweimal die „Femme de Narcisse" im Théâtre Renaissance und schwärmt für die kleinen Boulevardtheater.

Er ist gar nicht besonders bestrebt, seinen literarischen Gesichts-

kreis zu erweitern und etwa jetzt den französischen Schriftstellern Aufmerksamkeit zuzuwenden. Er liest einige unumgängliche Werke, wie Choderlos de Laclos' Liaisons dangéreuses, Edmond de Goncourts Fille Eliza, einiges von Stendhal, Daudets Rose et Ninette, die er sogar kauft*, Zolas Joie de vivre, und bewundert seine Grabrede auf den 1893 verstorbenen Maupassant. Er liest Maupassants Bel Ami, Pierre Loti, Marcell Prévost und gewiß nur wenig mehr als dies ausdrücklich Genannte. An sonstiger Lektüre sind erwähnt: Huysmans Gac au dos, Maeterlincks Princesse Maleine, zu welcher er bemerkt, er sehe daraus, wie es nicht zu machen sei, Ossian, Thackeray, Andersens Märchen für Kinder, Hamsuns — der damals in Paris mit Albert Langen unterhandelte — Mysterien und Hunger, Strindbergs Vater, Henckells Trutznachtigall, Hauptmanns Weber, und Kollege Crampton. Er merkt zum Lesen vor: Stefan George, Oscar Wilde The picture of Dorian Gray und Salome.

Seine literarischen Heiligtümer, seine Arcana nennt ein Notizbuch: Vasantasena, Don Quixote, Hamlet, Casanova, Faust, Manfred, Le Rouge et le Noir, Confessions de Rousseau, Leonce und Lena, Wozzek, Brüder Karamasow, Genie und Irrsinn von Lombroso, Bel Ami, Abendliches Opfer von Boborikin, Peer Gynt.

Er fühlt sich über die Maßen heimisch auf dem Pariser Pflaster. Wohltuend empfindet er das „Liebenswürdigkeitsfluidum", wie es in breiten warmen Strömen Paris durchfließt. Er ist entzückt von dem Geschmack, der Eleganz und Grazie, besonders in bezug auf Kleidung. „Es ist unglaublich, wie erfinderisch diese Pariser Kunsttempel darin sind, um sich selbst und ihre Konkurrenten in Kostümen zu überbieten. Ich habe diese Art von Kultur von jeher sehr hoch zu schätzen gewußt, ich habe auch in München nichts versäumt, was in Kostümkunde zu profitieren war und fühle mich demgemäß

* Sappho war ihm bereits bekannt.

hier gewissermaßen an der hohen Schule. Ich sah in den hervorragendsten Theatern Stücke, deren einzige Pointe in der glänzenden Steigerung der Toiletteneffekte der betreffenden Heldin lag*.

Am meisten interessiert ihn das Ballett, der Zirkus und das Varieté. Immer wieder finden wir ihn in Cirque d'hiver, Cirque d'été, Nouveau Cirque, Edentheater, Jardin de Paris, Casino de Paris, Hippodrome, Eldorado, Elysée Mont-Martre, Champs-Elysées, Folies-Bergère, Moulin-rouge, bei Bullier. Hier sitzt er stets auf den ersten Plätzen, sodaß ihn die Künstler bald kennen. Er ist froh, sich dort — im Gegensatz zum Theater — freier bewegen zu können, besonders in den Gärten. Er bewundert den Clown Mr. Daniel, die Brüder Lee, die Yvette Guilbert, Bruant, Paulus, er gerät in Ekstase über den Tanz der Jeanne la Folle, Emilienne d'Alençon, Mlle. Campana, von der es einmal heißt, „ein Engel, der mich durch seine übermenschliche Grazie so oft fast zu Tränen gerührt, dieser entzückende Schmetterling mit den blühenden Wangen, den blendenden Zähnen und dem geradezu seligen Blick ihrer edelgeschnittenen Augen". Er beobachtet, wenn im Sommergarten voller Pfingstgäste Soldaten und Arbeiterinnen ihren ungeschickten Cancan tanzen. Er tanzt selber mit, und er schreibt vom Jardin de Luxembourg: „Um mich her spielt eine Schar zehnjähriger Mädchen, alle mit nackten Beinen. Ich fühle mich wie im siebenten Himmel. Sie sind elegant angezogen, tragen hellgelbe Stiefeletten und kurze schwarze Socken. Ihre Bewegungen, wie sie über die Bänke wegklettern, sind harmlos und von einer traumhaften Grazie. Im Laufen und Springen setzen sie die Fußspitzen so energisch auf, daß ihnen die Kleidchen ins Gesicht schlagen."

Die Liebe, wie sie nur Paris bietet, genießt er in vollen Zügen.

* In einem Münchener Schreibhefte heißt es einmal: „Ich hätte Damenschneider werden sollen", und die späteren Notizbücher enthalten viele Kostümentwürfe und Zeichnungen mit Stoffangaben.

Seine Tagebücher zeigen eine ganze Galerie von Kokotten, mit denen er seine Tage und Nächte zubringt. Casanova ist Vorbild. Ein Exemplar seiner Memoiren war in Wedekinds Besitz, und eine Ausgabe befindet sich noch in seiner Bibliothek. Wedekind berichtet wie jener mit größter Offenheit: „Auf dem Boulevard St. Michel seh ich zwei Mädchen aus einem Laden treten, deren eine mich durch einen kindlich feinen, schlanken Wuchs, durch ein helles kleines Kindergesichtchen und eine unwiderstehliche Munterkeit in den Augen überwältigt. Ich begleite die beiden nach Hause und bleibe mit meinem Puppchen auf eine Stunde allein. Es bewohnt eine winzig kleine Dachkammer, mit Blumen austapeziert, mit dem Ausblick auf das gestirnte Firmament, zu hoch, um noch ein Gegenüber zu haben. Es ist schlank wie ein Rosenstöckchen. Es erzählt mir von einer Tante in der Faubourg St. Antoine. Die Tante hat ein Kind, und das Kind eine Puppe, eine wunderschöne Puppe. Sie spiele mit ihr, so oft sie hinkomme. Sie habe sie von Kopf bis zu Fuß gekleidet. Sie nähe die ganze Woche daran. Ich frage sie, ob sie nie Modell gesessen. Nein, das sei ihr zu mühsam. Sie könne nicht stillhalten. Ich sage ihr, sie müsse bei Damen sitzen, das sei weniger anstrengend. Man bekomme Tee und Kuchen. Ich gebe ihr die Adresse von der Breslau (bekannte Malerin), sie solle doch mal hingehen, 40 les Ternes. Sie erinnert mich nämlich an das Feinste, Deliziöseste, was ich je von der Breslau gesehen. Sie zeigt indessen keine große Lust. Das Lieben kostet ihr nicht soviel Mühe. Dessenungeachtet schreit sie ein wenig. Dann ist sie gleich wieder Kind und lacht über meinen Bart . . ." „Gegen zwei Uhr nehmen wir der scheußlichen Kälte wegen eine geheizte Droschke, in der die Scheiben fehlen, und fahren nach Hause. Ich mache Feuer, Alice entledigt sich ihrer reizenden Toilette, ich entkleide mich gleichfalls bis auf meine silbergrauen Tricots, und wir setzen uns vor den Kamin, rauchen und plaudern. Sie löst ihr dunkelblondes, üppiges

Haar auf, das ihr wie eine Mantille um die Schultern bis auf die Hände fällt. Ihre großen lichtvollen blauen Augen, das Olympisch-triumphierende in ihren Zügen, ihre herrlich gezeichneten frischen Lippen, ihre vollen frischen weißen Arme, ihr feines Spitzenhemd mit den blauen Schleifen, das alles ist von einem Reichtum, von einer Vollendung, wie ich sie noch bei keiner andern gefunden."

Schönheit, Kleidung, Putz, Bewegung, Haltung dieser Geschöpfe erregen seine Bewunderung, und den Nörgeleien eines Bekannten gegenüber zitiert er nur Goethes „Kenner und Enthusiast". Und um Goethe noch einmal zu berufen als Zeugen von Menschlichem:

„Wird doch nicht immer geküßt, es wird vernünftig gesprochen."

Sie plaudern über Eltern, Geschwister, Jugend, Heimat, Mondschein, Waldeinsamkeit, unzertrennliche Liebe ohne Heirat, Kinder, Sparpfennige, über Lieblingsgerichte, über das Jenseits — au ciel on mange des gâteaux, on boit du vin blanc — über Napoleon, über Zola, über die sehr bestimmte, eigentümliche Moral ihres Berufs. Er ist entzückt über das mimische Talent, mit welchem sie ihm kleine Rollen vorspielen, einen Gamin, eine Szene zwischen einem jungen Pariser und einer hohen Kokotte, die Begrüßung, das Souper bei Silvain, die Szene vor dem Schlafengehen und am andern Morgen den Abschied, eine Komödie in der Klosterschule während der Stunde des großen Schweigens und anderes mehr. Was macht's, wenn sie in ihrer Unwissenheit glauben, man fahre nach Deutschland zu Schiff! Wedekind kennt sie von vielen sehr liebenswerten Seiten und überlegt, wie sich die besten Lenzburgerinnen daneben ausnehmen würden. Er behandelt sie durchaus als Kavalier. Einmal erwähnt er ausdrücklich, daß er sich mit der Begleiterin eines Mädchens infolge seiner großen Müdigkeit kaum, soweit es der Anstand erfordert, habe beschäftigen können. Das äußere Abzeichen dieser Zivilisation ist

der Zylinder, den er nach Gebrauch der feinen Pariser Welt die nächsten Jahre trägt.

Er ist sehr wählerisch, denn nur wenige Namen begegnen uns längere Zeit, besonders Rachel mit ihrer süßen träumerischen Grazie, die ihm aber auch sein letztes Hemd flickt, die artiste lyrique Leontine, die er ungnädig verabschiedet, weil sie nicht reinlich ist, die Trapezkünstlerin Kadudja aus Alexandria, ein natürliches, liebes, schlichtes, humorvolles Wesen, das mit großer Leidenschaft, mit vollendeter Disziplin und entzückendem Mienenspiel den Bauchtanz tanzt, die Schöne mit dem Gabriel Max-Kopf, die ihr Handwerk noch zwei Jahre treiben und dann ins Kloster gehen will, die unheilbar lungenkranke Henriette, die vor ihrem Tode nur noch einmal auf den Maskenball will, die er im Hospital besucht, und der er nach ihrem Tode einen Grabstein entwirft mit dem Spruch: mourant sans regrets à l'âge de 26 ans et n'ayant jamais vécu, Marie Louise die Morphinistin, Alice, auf die er das Gedicht macht „Ich war ein Kind von sechzehn Jahren", Madame Fernande, Adele, Germaine, Madeleine, Raimonde, Lucie und das Christkindchen. Er gibt sich Ausschweifungen und Perversionen hin bis fast zur Zerrüttung, er versinkt in ungeheure Schlafperioden, er ist sehr tugendhaft und fühlt seine geistigen Kräfte dabei allmählich zurückkehren, er arbeitet streng tage- und wochenlang und läßt sich von klopfenden Liebchen nicht stören oder bringt sich vor verabredetem Besuch in Sicherheit. Die Mädchen wissen, daß er immer gern allein ist. Dieser Zustand wird nach dem ersten Auskosten der Leidenschaft der normale. Das Tagebuch schreibt bald „Ich bin ausnahmsweise ziemlich verliebt".

Der sonstige französische Verkehr beschränkt sich auf ein paar Schriftsteller. Empfehlungen an die weitläufig verwandte Familie des Champagnerfabrikanten Perre* hat er wenig ausgenutzt. Sein

* Dessen Sohn Eugène Perre Wedekinds jüngste Schwester heiratete.

Umgang waren Schweizer, Deutsche, zum Teil Münchner Bekannte, Maler wie Geffken, Schlichting, Bürger, Käthe Juncker und vor allem der Musiker H. R. Weinhöppel, der treueste Genosse seiner Fahrten. Die Wohnung war nicht eigentlich der Ort zur Zusammenkunft oder zur Arbeit, das Zimmer war im Sommer des Bleidachs wegen zu heiß und im Winter des zwar schön aussehenden, aber doch nicht genügend wärmenden offenen Kaminfeuers wegen zu kalt. So gewöhnte er sich denn mehr noch als in München an das Wirtshausleben und bevorzugte dabei die Brasserie Pont-neuf, sowie das Café d'Harcourt, Café Wetzel, ja auch das Café au chien qui fume bei den Hallen. Nur selten kam er vor Mitternacht heim, meist erst um zwei oder vier, aber auch, wenn er zu Haus arbeitete, hörte er selten vor vier Uhr auf und las dann oft noch bis sieben. So stand er natürlich, wie schon früher in Lenzburg, erst gegen Mittag auf.

Die Pariser Lebensweise bereitete ihm anfänglich manche Hemmungen im Schaffen und wirkte ungünstig auf seine Gesundheit ein. Dazu kam das vergebliche, gespannte Warten auf Ereignisse nach dem Erfolg von „Frühlingserwachen". Jedenfalls quälten ihn Verstimmungen, Zweifel und Schwermut. Als er im August 92 der in Paris herrschenden Cholera und Hitze entfloh und nach Lenzburg reiste, hatte er das Vertrauen verloren und bedurfte einer starken Aufrüttelung. Deshalb beredete ihn seine Mutter, mit Henckell zusammen den vom 22.—27. in Bern tagenden Friedenskongreß zu besuchen. Henckell hatte dazu ein Festlied gedichtet. Frank folgte ihr hauptsächlich, um Menschen kennenzulernen, doch brachte er auch den Ideen soviel Interesse entgegen — vor allem nach dem Vortragsabend der Bertha v. Suttner — daß er ihr Buch „Die Waffen nieder" der Schwester Mati schenkte, als er sie mit Donald zusammen in ihrer Genfer Pension besuchte.

Seit Frühjahr 92 hatte der Schloßverkauf festere Formen angenommen, nachdem sich in dem Amerikaner A. Jessup ein Bewerber gefunden hatte, der 120000 Franken bot. Im März 93 sollte der Vertrag in Kraft treten, und die Mutter richtete für sich die Steinbrüchliwohnung mit fünf kleinen Zimmern her, wo sie zur Not auch den Besuch eines ihrer Kinder empfangen konnte. Franklin wohnte also jetzt zum letzten Male auf der Lenzburg. Das Mobiliar und die väterlichen Sammlungen, die keiner der Söhne zu kaufen in der Lage war, wurden um 13400 Franken versteigert. Die Mutter ging von Mitte Dezember 92 bis April 93 zu ihrer Tochter Erika, die am Dresdner Konservatorium bei der Orgeni studierte. Später sollte die Mutter mit Mati nach Paris zu ihm kommen.

Nach vierwöchiger Abwesenheit trifft er am 12. September 92 wieder in Paris ein, wo er die alte Wohnung bezieht. Sein Verkehr bewegt sich nur teilweise noch in den früheren Bahnen. Freund Weinhöppel, der erst einen Kapellmeisterposten in einem Café Chantant hatte annehmen wollen, wurde im Herbst 92 als Korrepetitor an die Opera Française nach New Orleans gerufen; nach seiner Abreise ist Wedekind oft vierzehn Tage lang mit keinem Menschen beisammen. Er fühlt sich einsam und gedrückt. „Mein Horizont ringsum so verdüstert; da geht mit einem Schlag eine Welt auf." Am 5. Dezember trifft er plötzlich im Cirque d'hiver den dort engagierten Rudinoff, der eine große Tournee hinter sich hatte. Er ist vor Wiedersehensfreude dem Weinen nahe. Eine Reihe von Wochen verbringen sie nun gemeinsam in gegenseitigem Entzücken. Wedekind wird durch ihn im Kreise der Zirkusleute und Artisten heimisch, er lernt den Schwergewichtsathleten Holtoff kennen, der sich der Weiber, die am Theaterausgang zu fünfundzwanzigen über ihn herfallen, mit Fäusten erwehren muß und von der, einem starken Manne eigenen, harmlos selbstgefälligen Kind-

lichkeit ist*; er fühlt Respekt vor dem berühmten Clown Anatole Duroff. Er bekommt Einblick in die Technik des Handwerks und die Praxis der Körperausbildung** und stellt sich eine Zeitlang schriftstellerisch ganz auf diese Kunst ein. Im Januar 93 muß er sich wieder von Rudinoff trennen, weil dieser mit einem Bildhauer nach Lyon geht. Wedekinds Umgang trägt neben dem erotischen ein wachsendes künstlerisches und literarisches Gepräge. Er ist häufig mit dem Schriftsteller Karl Muth beisammen, dessen Porträt sein Tagebuch in scharfen Zügen gibt. Er trifft sich mit dem berühmten Sänger Amsel. Zu dem Verleger Albert Langen hat er äußerliche Beziehungen. Öfter verkehrt er mit Frauen, besonders mit der Schriftstellerin Emilie Huny, er bewundert die Kunst der Malerin Breslau und studiert ihr seltsames Wesen, er sieht die Hamburger Jüdin Frau Gotthelf, welche Romane für das Fremdenblatt schreibt, verdeutscht und Pariser Salonstücke für Pollini bearbeitet. Gern besucht er die Übersetzerin Emmy de Nemethy, die für die Direktion des Vaudeville Strindberg ins Französische überträgt. Sie hatte zu Strindberg engere Beziehungen, der in großer Bedrängnis daran dachte, sich durch sie zu retten und sie zu heiraten.*** Auch Wedekind kommt einmal dieser Gedanke. Ob er den geplanten Besuch bei der Sozialistin Klara Zetkin ausgeführt hat, steht nicht fest. Sie ging laut Mitteilung 1890 von Paris fort. Näher trat er der Schriftstellerin Louisa Read, der intimen Freundin von François Coppée, der guten Bekannten von

* Siehe die „Kaiserin von Neufundland."

** In seiner Bibliothek befindet sich ein Buch: Fahrendes Volk. Abnormitäten, Kuriositäten und interessante Vertreter der wandernden Künstlerwelt von Signor Salterino, Leipzig 1895.

*** Persönlich habe Strindberg auf sie gar keinen Eindruck gemacht; er habe überhaupt keinen Einfluß auf Frauen, dagegen einen ungeheuren Einfluß auf Männer.

Paul Bourget, die über Jules Barbey d'Aurevilly arbeitete. Durch sie kam er auch am 14. Dezember 93 in die Séance des Prix de Vertu par Coppée der Akademie Française, in welcher die „Rezeption" M. Thureau Dangins stattfand. Die Read achtete den jungen deutschen Dichter hoch: A vous bien affectueusement et toujours très heureuse de vous voir et de causer avec vous, ce qui est un tel profit pour ceux qui vous écoutent: Vous avez une si grande originalité et une si grande distinction d'esprit, d'esprit, d'imagination et tant d'inattendu et de finesse d'observation.

Weit seltsamer noch als sein Anschluß an dieses achtundvierzigjährige Fräulein war aber der an die sechsundsiebzigjährige Witwe des Dichters Georg Herwegh, Emma Herwegh. Diese lebte in großer Armut auf ihrer Studentenbude in der rue des Saints-Pères 40 des Quartier latin. Da sie sich gern selbst helfen wollte, beschäftigte sie sich mit sprachlichen Arbeiten, übersetzte Novellen von Erckmann-Chatrian und überarbeitete das Buch von Alfred Ernst L' art de Richard Wagner. L' Oeuvre poétique auf französischen Stil. Wedekind kam im Frühling 93 zu ihr und fand sie so anziehend, daß er einen Vorwand suchte, um öfter mit ihr beisammen zu sein. Er nahm scheinbar französischen Unterricht, den sie auch gewissenhaft erteilte. Schwärmerisch plauderte sie immer wieder von ihrem doch oft sehr charakterschwachen Manne. Zu Silvester 93 schickte sie Wedekind eine Abschrift von Herweghs Gedicht „Die drei Sterne" aus dem Album für Boudoirs von 1841.* Sie vertraute ihm ihres Gatten Beziehungen zu Alexander v. Herzen und dessen Frau an, sie wußte viel und fesselnd zu erzählen von ihrer Bekanntschaft mit Orsini, Garibaldi, Mazzini, Fabrici, Carl Vogt, Franz Liszt, Richard Wagner, Hans v. Bülow, Gott-

* Veröffentlicht im Simplizissimus I, 4 und in Viktor Fleurys Ausgabe des Herweghschen Nachlasses.

fried Semper, Moleschott, Lassalle. Aber nicht die Vergangenheit war der große Reiz dieser Frau, sondern sie selbst, ihre jugendliche Lebendigkeit, ihr Temperament, ihr Witz, ihr Verständnis für das Leben, in welchem sie ihm wiederholt zurief: carpe diem, ihr Anteil an seinem dichterischen Schaffen. So entstand zwischen Wedekind und Emma Herwegh eine merkwürdig schöne Vertrautheit, die nur zu vergleichen ist mit der Stellung zu seiner Mutter. Täglich abends zwischen neun und halb elf Uhr war er bei der alten Frau, und ihr Sohn, der Violinist Marcell Herwegh, sagte scherzhaft von Wedekind „Il l'aime". Höchst komisch und bezeichnend für die Herwegh und für Wedekind sind die Worte, mit denen sie zusammen in Marcells Konzert gehen: Frau Herwegh fragt ihn eitel, ob sie „konvenabel" aussehe, Wedekind antwortet als Kavalier, sie sei „elegant". — Wedekind erinnert sich — so erzählte er mir — daß sie einst gemeinsam mit einer Kerze ein verlorenes Zweifrankstück suchten und nicht fanden; schließlich gab Frau Herwegh die Bemühungen auf, mit dem wehmütigen Worte: „Es war eine Republik"*. — Um des Sohnes willen pumpte Frau Herwegh sogar einmal Wedekinds Mutter an, Frank aber sorgte durch einen Brief dafür, daß das erfolglos blieb, denn er konnte den Menschen nicht leiden. Einmal führten Mutter und Sohn, um Geld zu erlangen, eine solche Komödie vor Wedekind auf, daß er nach Marcells Abschied einen heftigen Nervenanfall in ihrer Wohnung erlitt.

Im Juni 93 trat er seine zweite Heimreise an, besuchte in Bregenz die Niemethy, verlebte in Zürich, wo er nach Verlag und Bühne Umschau hielt, eine köstliche Zeit mit Otto Erich Hartleben, mit dem er jetzt in regerem Briefwechsel blieb, und war natürlich auch im Lenzburger Steinbrüchli bei der Mutter, die der alten Herwegh für ihre Freundlichkeiten Dank sagen läßt. Die Herwegh

* Mit Prägung des republikanischen Sinnbildes.

Paris 1893

antwortet darauf: „Zu danken hat sie mir übrigens für garnichts, da mir die mit ihrem Filius verlebten Stunden jedenfalls ebenso angenehm gewesen, als sie es ihm sein konnten." Sie bittet Frank um einen Gefallen. Im Jahre 1849 hat sie bei Levysohn in Grünberg eine Broschüre erscheinen lassen „Zur Geschichte der deutschen Demokratischen Legion. Von einer Hochverräterin". Levysohn jun. glaubte das Heft längst eingestampft, fand es aber 1881 bei seiner Übersiedelung nach Berlin wieder und stellte der Herwegh die Reste zur Verfügung. In ihrer Geldnot denkt sie jetzt an einen Neudruck und weist, nicht ohne Selbstbewußtsein, auf das Billett hin, das Varnhagen v. Ense gleich nach Kenntnisnahme der Schrift an Fanny Lewald geschrieben und das der Frau Herwegh von der Lewald zugestellt wurde. Sie nennt ihr Werk ein treues Abbild jener immerhin sehr interessanten, lebensvollen Zeit, das zwar keinen Anspruch auf Belletristik, aber auf absolute Wahrheit mache. „Ich bürge für jedes Wort, was darin steht." Keine Silbe ist überflüssig, und darum darf selbstverständlich nichts verändert oder gestrichen werden. Wedekind möge trachten, in der Schweiz dafür einen Verleger zu finden. — Er müht sich nun allerdings erfolglos; in Zürich will niemand die Broschüre übernehmen, und zum Erstaunen der alten Herwegh ist sogar der damals tagende sozialistische Kongreß ohne jedes Interesse. Wedekind weist auf deutsche Verleger hin, besonders auf Dietz in Stuttgart, aber sie antwortet: „Deutschland ist kein Boden für uns Herweghs, glauben Sie's mir . . . Da diese Herren sämtlich ja heutzutage nicht einmal wagen, als historisches Dokument nachzudrucken, was ein Levysohn anno 49 unternommen, so sehe ich einer abschlägigen Antwort des Herrn Dietz mit ziemlicher Gewißheit entgegen". Wedekind wendet sich an Reclam in Leipzig und empfiehlt ihm das Heft als geschichtliches Dokument für seine Universalbibliothek. Frau Herwegh freut sich über seine Rührigkeit: Es ist wirklich sehr aner-

kennenswert, wenn ein junger Schriftsteller, eben auf dem Punkt, seine Schöpfung auf die Bühne zu bringen, noch soviel Interesse für die Leistungen dritter behält, wie Sie es mir erweisen.

Bald sucht Marcell Herwegh durch Wedekinds Vermittlung einen Verleger für Ferdinand Lassalles Briefe an Georg Herwegh — sie sind dann mit Wedekinds Hilfe 1896 bei Albert Müller in Zürich erschienen — und für die Briefe von und an Georg Herwegh, die 1896 Albert Langen in München auf Wedekinds Empfehlung nahm. Die Briefe aus der Brautzeit von Georg und Emma Herwegh nebst Briefen der Gräfin Sophie Hatzfeld an Frau Emma Herwegh, die 1906 bei Robert Lutz in Stuttgart erschienen, scheint Wedekind nicht befürwortet zu haben. Marcell aber liegt ihm sogar in den Ohren mit der Vermittlung einer Konzertreise in die Schweiz.

Als Frank länger fortbleibt, warnt Frau Herwegh, er solle sich von dem dortigen Philisterium nicht die Flügel stutzen lassen. Seit Mai 93 hatte er die Absicht, nach London zu fahren, er wollte Paris nur auf der Durchreise berühren. Als er aber am 6. September zum drittenmal in Paris ankommt, als er entzückt empfindet: „Die Umgegend von Paris in mildem Morgenlicht blendet mich durch ihren paradiesischen Reiz. Alles schwimmt in Gold. Von dem grellen augentötenden Licht in Zürich erhole ich mich fühlbar", läßt er wieder seinen Anker fallen und nimmt Wohnung im Hotel Mont-Blanc, rue de la Seine 63. Der Verkehr mit der Herwegh lebt in alter Herzlichkeit wieder auf. Wedekind erfährt aber in größerem Maße die Wohltat ihrer Beziehungen. Sie ist nämlich — und auch das ist wohl nur in Paris verständlich — ebenso geehrt wie arm, ja sie ist einflußreich. Sie macht ihn mit Sarasate bekannt, mit Komtessen und Marquisen, und er muß gestehen, daß er ihr so ziemlich alles zu danken habe, was er in Paris Gesellschaftliches kennengelernt und genossen.

Er stellt sich zum Jour fix, zum Fünfuhrtee im Salon der Read und der Huny ein, bei denen sich eine wohlhabende, kunstfreudige Gesellschaft meist älterer Damen zusammenfand. Und wenn auch sein jetziger Kreis in umgekehrtem Verhältnis zu seinen Mitteln steht — finanzielle Sorgen machen sich in wachsendem Maße geltend, der Teil des väterlichen Vermögens, der auf ihn gefallen war, neigt sich dem Ende zu — so erhöht das nur sein Gefühl der Dankbarkeit. Er entschließt sich zur Abreise, nachdem er Paris in ganz verschiedenen Schichtungen kennengelernt hatte. London soll aber nur ein Ausflug sein. Er will wiederkommen und läßt deshalb auch zwei Packen Bücher bei der Read zurück. Am 23. Januar 94 während der Überfahrt nach England schreibt er: „Ich befinde mich in ausgezeichneter Stimmung. Ich habe noch nie mit so leichtem Herzen, so ohne alle moralischen Beschwerden mein Domizil gewechselt. Das Übermaß von Freundlichkeit, von Liebe und Entgegenkommen, das ich in den letzten Monaten in Paris gefunden, mag die Hauptursache meiner sonnigen Zuversicht sein."

Über die nächsten Lebensjahre Wedekinds ist nicht Vieles und Sicheres auszusagen. Die Quellen, die bis zu diesem Punkte so reichlich fließen, versagen hier. Aus den Jahren 95 und 96 sind nur vereinzelte Briefe erhalten, die Notizbuchreihe* weist eine Lücke auf vom Sommer 94 bis zum August 97, und die früheren sind biographisch fast unergiebig. Die Tagebücher setzen mit dem 25. Januar 94 aus.

Am 24. Januar 94 traf Wedekind in London ein und wohnte am Piccadilly Circus in der Airstraße 13. Kurz darauf zog er zum Bedfordplatz 30 am Russellsquare, wo ein Teil des Thackerayschen

* Das Heft vom 1. April 94 hatte damals die Nummer 29 und bekam später die Nummer 1. Aus den Jahren 89 bis 99 ist außerdem eine größere Folge herausgerissener Blätter vorhanden. Alles frühere ist vernichtet bis auf die spärlichen Reste aus der Kinderzeit.

Romanes „Jahrmarkt des Lebens" spielt, kehrte aber nach wenigen Wochen schon wieder in das erste Heim zurück. Bald wich die freudige, hoffnungsvolle Stimmung der Reise einem Unbehagen, einer Langenweile. Er besuchte die Londoner Sehenswürdigkeiten, das britische Museum, das Towermuseum, die Nationalgalerie, er ging wieder mit großem Eifer in Zirkus und Varieté und studierte hier Bewegung und Rhythmus des englischen Tanzes. Er nahm eine Mitgliedkarte zum Kosmopolitanklub, er trat dem Arbeiterbildungsverein in Graftonhall bei, er ging hin und wieder zur theosophischen Gesellschaft, war auch in einer Volksversammlung, in welcher B. Kampffmeier einen Vortrag hielt über Wissenschaft und Anarchismus. Die Empfehlungen an Engländer, die ihm Donald, Marcell Herwegh und andere gegeben hatten, sind kaum ausgenutzt und brachten jedenfalls keine Verbindung von Wert zustande. Wedekind fühlte sich abgestoßen von der Sprödigkeit der Nation, er empfand ihr gegenüber tiefe Antipathie*. Ein Notizbuch bringt über die Tochter Albions folgende bitterböse Bemerkung: Kann die Engländerin lieben? — Man behauptet es. Sicher ist, daß sie nicht gebären kann. Sie hat keine Hüften. Es ist ihr schlechterdings unmöglich, einem Menschen das Leben zu geben. Im besten Fall kommt ein Engländer zur Welt. Ist die Engländerin tugendhaft? — Die der Engländerin eigentümliche Tugend ist diejenige, zu der sie einen bekehrt. Es gibt wohl kaum ein ziviliſiertes Volk, bei dem die Frau so wenig Beachtung findet, so wenig zur Geltung kommt, wie in England. Demgemäß sucht sie sich natürlich auch zu emanzipieren. Das ist der nämliche Trick, wie wenn sich jemand, um höher zu kommen, am Dachbalken seines Hauses aufhängt. Noli me tangere.

Die Beziehungen zu Deutschen waren gering. Ob er mit Frau Herweghs Empfehlung die Tochter Ferdinand Freiligraths be-

* Siehe Schigolchs Äußerungen: Büchse der Pandora III.

sucht hat, ist nicht gewiß. Über die Begegnung mit Maximilian Dauthendey, den er wohl schon 1891 oder 92 in München kennengelernt hat, ist nicht viel mehr zu sagen, als daß jener ihn mit der jüngsten deutschen symbolistischen Literatur, die man fälschlich Neuromantik nennt, bekanntmachte. Wedekind erzählte mir einmal, daß er mit Dauthendey in einem Nachtcafé gesessen und seinen Ausführungen über Sinnesempfindungen gelauscht habe. Dauthendey sagte, der gläserne Kronleuchter z. B. habe für ihn etwas Klingendes, er würde lyrisch von dem „klingenden Leuchter" sprechen. Wedekind stand auf, brachte den Leuchter mit klopfendem Finger zum Klingen und fragte den verdutzten Dauthendey, wie er den Leuchter denn in diesem Zustande nennen würde, ob vielleicht gar den „brennenden". — In den Notizbüchern steht unter einigen seltsamen Bemerkungen über Dauthendey: „Seine Gedichte betitelt er ‚Ultra Violet'. Kein Mensch weiß, was Ultra Violet ist. Es bleibt nichts als das Wort. So ist seine ganze Poesie." — Sie waren menschlich und künstlerisch zu große Gegensätze, als daß sich ein freundschaftlicher Verkehr hätte ergeben können. Trotzdem erschien Dauthendey ihm als starke Persönlichkeit. — Mit einem deutschen Kaufmann, dessen Familie und großes Haus er anfangs öfter besuchte, überwarf er sich binnen kurzer Zeit und benutzte die grotesken Realitäten dieser Beziehungen in einer gleichzeitigen Erzählung.

Seine Lage war ernster als je. Er mußte den Kampf um die nackte Existenz führen wie 1886—87. Den genannten Kaufmann hatte er vergeblich um Anstellung im Büro gebeten. In seiner Not wandte er sich an Otto Julius Bierbaum, der Hartleben Auftrag gab, für Wedekind zu handeln. Hartleben, der sich im März 94 aus Tunis nach Paris angemeldet hatte, erreichte Ende April 94, daß der Chefredakteur der Täglichen Rundschau, Dr. Friedrich Lange um monatliche Berichte über Zuständliches, speziell Deutsches

in London bitten ließ, daß Dr. Georg Malkowsky, der Redakteur der illustrierten Halbmonatsschrift Moderne Kunst, eine Serie von Artikeln über französische und engliche Tanzkunst mit Bildern bestellte und überhaupt versprach, alles von Wedekind zu nehmen, daß der in Paris weilende Paul Goldmann einen Brief über die alte Herwegh für die Frankfurter Zeitung wünschte. Hartleben stellte dem Freunde in Aussicht, daß Bierbaums demnächst erscheinende Zeitschrift „Pan" die angebotenen Beiträge aus Wedekinds Tagebüchern bringen werde. Er versprach, auch noch mit dem Feuilletonredakteur der Vossischen Zeitung, Dr. Paul Schlenther, zu sprechen und schloß seinen Brief mit den Worten: „Was mich betrifft, so bekomme ich leider das Geld, das ich geerbt habe, ca. 40000 Mark, erst am 1. Januar 95, andrenfalls, wenn ich jetzt nicht selber noch pumpen müßte, würde ich Ihnen gern die Börse oder das Leben zur Verfügung stellen, um Sie in der (!) Karriere, in die Sie nun doch endlich hineinmüssen, in die Karriere des deutschen Schriftstellers hineinzuhelfen. Aber ich hoffe, es wird auch so gehen. Was an mir liegt, wird jetzt geschehen. In Freundschaft Ihr Otto Erich." — Im August 94 bietet Wedekinds Bruder Armin, beraten von Hartleben, das Kinderepos „Hänseken" einem Verlage an, um Frank zu unterstützen.

Wie mußte es auf Wedekind wirken, daß gerade damals, im Mai 94, Gerhart Hauptmann in Paris war, wo sein „Vor Sonnenaufgang" am Théâtre Libre mit Erfolg gegeben wurde!

Die alte Herwegh blieb ihm auch in London eine vertraute Freundin. Es bedeutete etwas für ihn und befestigte seine hohe Meinung von ihr, wenn sie im Februar 94 schrieb: „Warten Sie mit Ihren Briefen an mich nie so lange, bis Sie Erfreuliches zu melden haben, denn so sehr ich dabei auch für Sie wünsche und hoffe, könnte doch durch die Bedingung eine gar zu große Lücke in unserer Korrespondenz entstehen, die nachher schwer auszufüllen.

Denken Sie lieber und ausschließlich daran, daß ich so recht eigentlich der Freund fürs schlechte Wetter bin, daß mich das Leben nicht verwöhnt, man sich stets als selbstverständlich zu mir geflüchtet, wenn man den übrigen Bekannten aus dem Weg ging und — nicht selten entbehrlich gefunden, wenn endlich Sonne kam." Sie sprach den Wunsch aus, London möge ihm so wenig behagen, daß sein Weg ihn bald wieder nach Paris zurückführen werde, und dieser Wunsch ging in Erfüllung. Wedekind wußte, daß in London nicht seines Bleibens war, daß ihm England nichts zu geben hatte. Schon im März 94 wollte er wieder fort, dann im August, durchdrungen von dem Bewußtsein, daß er nach Berlin, überhaupt nach Deutschland müsse, wo sich allein seine Laufbahn antreten ließ. Aber zunächst mußte er Paris wiedersehen, er bedurfte dessen nach den Londoner Monaten zur Herstellung seines seelischen Gleichgewichtes.

Mitte Juni 94 traf er nun zum vierten Male in Paris ein und zog in die rue Monsieur le Prince. Mit alter Herzlichkeit bewillkommnete ihn die Herwegh, die Read, die Nemethy und andere Bekannte. Neue Beziehungen knüpften sich an zu der Schriftstellerin Lou Andreas-Salome, die er bei der Nemethy kennenlernte, und mit der er gern zum Plaudern oder Arbeiten zusammenkam. Auch mit August Strindberg und seiner Frau hatte er Berührung, er bestellte z. B. bei seiner Schwester Mati Schweizer Volksliederbücher, nach denen Strindberg zur Erheiterung seiner trüben Stunden verlangte. Aber schon Anfang Dezember 94 kam es zu einem Zerwürfnis. Wedekind fühlte sich beleidigt, und die Brücken wurden abgebrochen. Näheres über die Umstände ließ sich nicht feststellen. Wedekind hat Zeit seines Lebens über Strindberg als Menschen nicht gut gesprochen. Von seinem sonstigen Umgang wissen wir nichts Bestimmtes, sein Bruder Armin besuchte ihn im September, und wahrscheinlich sind auch Donald und Dr. Welti

damals in Paris gewesen. Die Not war so groß, daß er sich aufs Äußerste einschränken und zurückziehen mußte. Was wird es ihn gekostet haben, daß er eines Tages sogar von der alten Herwegh Geld lieh! Wenn er mit größtem Eifer Theater besuchte, so geschah dies hauptsächlich durch Vermittlung seiner Freunde; allein wäre er nicht imstande gewesen, sich das zu gönnen.

Eine Rettung wurde ihm der dänische Maler, Bildhauer und Kunsthändler Willi Gretor, welchen er Mitte September 94 kennengelernt zu haben scheint, zu dem er jedenfalls damals als Sekretär in Beziehung trat. Was die Pan-Biographie behauptet, daß er in Gretors Dienst und Begleitung ein halbes Jahr in London tätig gewesen sei, ist unwahrscheinlich. Gretor war eine höchst abenteuerliche Natur, ein Mensch von Intelligenz und Energie, von Erfindungskraft und Unerschrockenheit im Dienste hochstaplerischer Leidenschaften. Seine erstaunliche künstlerische Anpassungsgabe gestattete ihm, die Technik anderer, auch der größten, täuschend nachzuahmen — und das Geschäft ging. Er malte und modellierte Michelangelos, Mantegnas, Piero di Cosimos, Luca della Robbias, schuf aber in weisem Maßhalten auch eine Reihe mittlerer und kleiner Meister. Er wußte diese Werke geschickt zu verstecken und zu finden, irgendwo an der afrikanischen Küste, wohin sie ein seefahrender Renaissancemensch geschleppt hatte, oder bei irgendeinem verlausten Conte in seiner toskanischen Villa. Mancher Kenner ist damals auf diesen größten aller Fälscher hereingefallen, und es war wohl nur eine der geringeren Operationen Gretors, daß er den größten Teil des Vermögens von Albert Langen für seine Schöpfungen flüssig machte, die sich erst viel später als unecht erwiesen. Bis in unsere Tage hat er noch gespukt, und Wedekind zweifelte keinen Augenblick, daß die viel umstrittene Florabüste Lionardos von ihm sei. Einige sagen, er sei 1918 gestorben, andere aber halten das nur für einen künstlichen, von

Gretor selber erzeugten Nebel, hinter welchem er ungestört irgendeine neue raffinierte Tat verüben will.

Aus der Zeit vom September 94 liegt ein Briefentwurf vor, mit welchem sich Wedekind etwa an Gretor gewendet haben kann. Er lautet: „Geehrter Herr! Ich habe, nachdem ich die Schule verlassen, Artikel in Zeitungen geschrieben. Eine kleine Erbschaft erlaubte es mir dann, mich der freien literarischen Arbeit hinzugeben. Damit habe ich mir einen in den literarischen Kreisen Deutschlands geschätzten Namen gemacht. Meine Mittel sind zu Ende, ohne daß ich noch von ihrem Ertrag leben kann. Ich habe seit drei Monaten wieder angefangen, für Zeitungen zu schreiben (Frankfurter Zeitung, Berliner Tageblatt, Tägliche Rundschau), aber die Redaktionen haben meine Artikel als unverwendbar, zu subjektiv, zurückgewiesen. Was ich seinerzeit ohne Mühe tat, muß ich erst wieder lernen. Und es wird mir gelingen, wenn ich noch einen Monat Zeit habe, meine Anstrengungen fortzusetzen. — Ich habe versucht, was in meiner Lage möglich war. Ich bewarb mich um eine Stelle als Korrespondent, aber die Stellen sind besetzt. Ich bot mich den großen Blättern Berlins als Korrespondent für Korea an. Man hält die Situation für die Ausgabe nicht für wichtig genug. Ich war in sämtlichen Übersetzungsbüros von Paris. Infolge der Ferien hat man keine Arbeit zu vergeben. — Ich sehe vor mir die Unmöglichkeit zu arbeiten, die Krisis, die sich in meinem Leben eingestellt, zu überleben. Ich fürchte in einen Abgrund zu fallen, aus dem es mir nicht mehr möglich sein wird, mich emporzuarbeiten. — Eine Summe von 200 Francs würde mir erlauben, meine Schulden, die mich hindern, zuhause zu sein, zu bezahlen, und meinen Weg als anständiger Mensch fortzusetzen! Ich huldige keinen Utopien. Ich habe kein anderes Ziel, als mir eine geachtete Position in der Gesellschaft zu erringen. — Es wird mir nicht leicht, Sie um diese Hilfe zu bitten, indem ich mir sage,

daß ich Unglücklicheren, Ärmeren, als ich bin, die Früchte Ihrer Großmut raube. Aber ich besitze schließlich auch nichts auf dieser Welt als mein Leben, meine Begabung und meinen besten Willen. Erlauben Sie mir eine Bitte beizufügen. Ich wäre glücklich, irgendeine Arbeit zu finden, die mir zweihundert Francs per Monat einbrächte. Was man mehr braucht, würde ich mir nebenbei verdienen können. Ich würde mit jeder Arbeit vorlieb nehmen. Ich spreche drei Sprachen und es wäre nicht das erste Mal, daß ich in einem Büro arbeite. — Es geschieht nur, um meine Idealität zu beweisen, wenn ich mir erlaube, meiner Bitte eines meiner Bücher beizufügen. — . . . Ich bitte Sie nur um das eine, mich nicht warten zu lassen, denn Ihre Entscheidung ist entscheidend."

Wir wissen nicht, ob dieser Brief an Gretor geschrieben ist, es liegt nur sehr nahe. Gretor jedenfalls öffnet damals Wedekind seine Börse, er ist froh, ihm das Geld geben zu können, Wedekind solle nur — einige Sparsamkeit vorausgesetzt, — die Summen nennen, die er brauche, er wolle sie ihm immer schicken, und Gretor tut das auch wöchentlich, ob er in Paris ist oder auf Reisen. Wedekind aber kann froher in die Zukunft schauen und ist dankbar; die Bewunderung, die er für Gretor wie für wenige Menschen hegte, gründet sich auf den genialen Zug des Mannes. Mit Gretors Kunsthandel scheint Wedekind keine Berührung gehabt zu haben.

Für Gretor stand die Verbindung mit Wedekind auf anderen Füßen; er hatte nämlich —, und hier sehen wir eine neue Seite dieses merkwürdigen Menschen — literarischen Ehrgeiz, er plante ein Schauspiel, und da er sich zu schwach fühlte, es allein durchzuführen, sicherte er sich die Hilfe von Wedekinds erfahrener Hand. Er hofft, daß sie gut zusammen arbeiten, und daß das Stück viel Erfolg hat. Nur bittet er, zu niemandem davon zu

sprechen, bis es fertig ist. „Meine Gründe weshalb, mündlich, und Sie werden mir recht geben." (Briefe vom Oktober 94 und Juli 95.)

Um was es sich handelt, wie weit Wedekind mitgearbeitet hat, und was fertiggestellt wurde, wissen wir nicht, aber es ist schon die Rede vom III. und IV. Akte, und Albert Langen ist bereits von Gretor ins Vertrauen gezogen. Daß Wedekind sich Gretors Sekretär nennt, bezieht sich wohl auf diese Tätigkeit. Im übrigen war er frei, und sogar die Unterstützung war nicht als Entlohnung gedacht, sondern Gretor schreibt ausdrücklich, er wisse, daß er das Geld von Wedekind zurückerhalten werde.

Eine weitere literarische Verbindung mit Gretor, nämlich dessen Beihilfe an der Bearbeitung der Lulutragödie, soll hier nur erwähnt werden, sie ist in anderem Zusammenhange wichtiger. Im Frühjahr 95 kam es zu einem Zerwürfnis zwischen beiden, scheinbar Max Liebermanns wegen.

Als Wedekind nach Paris kam, hatte er den Plan, nur wenige Wochen zu bleiben, im August wollte er nach Deutschland. Aber erst im Februar 95 raffte er sich auf und fuhr nach Berlin, um hier sein Glück zu versuchen.

Daß Wedekind in der Münchner, sowie besonders in der Pariser und Londoner Zeit seinem reichen Leben als solchem größere Aufmerksamkeit schenkte und es in Tagebüchern festzuhalten suchte, ist begreiflich. Gerade in diesen Jahren trat die doppelt ererbte und früh schon selbst betätigte Neigung stärker hervor, und er schrieb so eingehend und ausdauernd wie nie sonst. Von den acht Heften — von denen schon vorn die Rede war — besitzen wir aber nur noch die Nummern fünf und sechs, und zwar als lückenhafte Reste, und selbst diese nur durch einen Zufall. Das Schicksal dieser Schriften aber, das aus einer Aktenmappe in des Dichters Nachlaß, sowie aus vielfachen Zeugenaussagen mit ziemlicher Deutlichkeit hervor-

geht, soll mit Rücksicht auf beteiligte Zeitgenossen einstweilen noch seinen Schleier behalten . . .

Anfang 1915 nach seiner ersten schweren Erkrankung hat Wedekind unter dem Druck von Todesgedanken Stücke aus seinen Tagebüchern herausgeschnitten und zwar die, welche sich auf Eltern, Geschwister und besonders den Bruder Donald beziehen, außerdem aber auch mit Sicherheit eine „Abhandlung Eden". Von dem schmaleren Heft V in schwarzem Wachstuch fehlen die ersten acht Seiten, die vielleicht den Pariser Aufenthalt vom ersten Tage an behandelten. Geblieben ist die Schilderung vom 30. April bis 3. August 92, also bis zur ersten Heimreise. Das dickere Heft VI in graubraunem Leinenumschlag mit dem Titelblatt „Frank Wedekind Memoiren beg. Paris Dez. 92", setzt ein am 3. Dezember, also erst geraume Zeit nach seiner Rückkehr, und geht zunächst bis zum 24. Dezember 92. Dann kommt eine Unterbrechung bis zum Sommer 93, also bis zur zweiten Heimreise. Hier sind abermals fünfzehn Seiten vom August bis Anfang September vernichtet, so daß die Schilderung erst mit dem 4. September, der Rückfahrt, beginnt. Am 10. September bricht es wieder ab. Die letzte Periode reicht vom 1. Januar 94 (Paris) bis zum 25. Januar 94 (London), und die achtzehn Schlußseiten sind wieder dem Messer zum Opfer gefallen.

Handschriftlich sind außerdem erhalten drei Blätter, welche 98 niedergeschrieben sind und Erinnerungen bringen aus dem Londoner Palacetheater. Wedekind stellt hier in philosophischem Selbstgespräche fest, daß die Artisten ihre Stellung in der Welt nicht dadurch behaupten, daß sie in die Welt hineinpassen, sondern indem sie ihre Eigentümlichkeit, ihre Spezialität ausbilden. — Handschriftlich liegt ferner vor die jetzt in Bd. VIII S. 265 ff. abgedruckte sechs Seiten lange Erzählung aus der ersten Pariser Zeit „Der erste Schritt", welche ein Liebeserlebnis mit einer Teufels-

schönheit behandelt, einem Kinde, dem sich das Laster mit seinen Reizen ins Antlitz geschrieben, einem Geschöpf, das der Himmel nicht zur Gattin, nicht zur Mutter, sondern zur Sünde geschaffen hat. Das Fragment bricht ab mit den Worten: Es herrschen über die sinnlichen Triebe so verkehrte Ansichten in der Welt.

Gedruckt ist das „Fragment aus meinem Londoner Tagebuch Middleser Musikhall" in der Zeitschrift „Mephisto" erster Jahrgang Nr. 10, München am 28. November 96*, welches Beobachtungen wiedergibt vom Varieté und seinem Publikum, dessen Naivität Wedekind hervorhebt. Seine Begleiter haben „nicht das blasseste Verständnis für den Ort, wo wir sind. Die Tänze langweilen sie, die Musik ist ihnen nicht schön genug, die auftretenden Kinder sind ihnen zu jung, das Publikum zu laut, die Melodien hören sie nicht, die Kostüme sehen sie nicht, und die tausendjährige Atmosphäre, die sie umgiebt, fühlen sie nicht". Hier zeigt Wedekind die Stärke seiner Interessen an dieser primitiven Kunst aller Menschen und Zeiten. — Gedruckt ist ferner seit der Sammlung „Die Fürstin Russalka" (1897) das Pariser Tagebuchstück „Bei den Hallen", welches eine Bearbeitung und Auswahl aus dem Original vom 8. bis 10. September 93 ist. Ursprünglich sollten hier noch größere Partien veröffentlicht werden und zwar solche, die unmittelbar an die vorige anschließen. Sie waren auch schon gesetzt und korrigiert, wurden aber — es ist unklar, weswegen — fallen gelassen. Es handelt sich um eine Auseinandersetzung mit der als Malerin bedeutenden, als Mensch brutalen, herrischen Breslau. Ihn reizt dies seinem eigenen in jeder Hinsicht entgegengesetzte Naturell. Sie, die ihre ganze Arbeit dem raffiniertesten Kultus widmet, den der Mensch mit sich selber treibt, und von früh bis spät die Elemente sublimsten Geschmackes ergründet, fühlt nicht das Bedürfnis, mit der eigenen Person das geringste Zugeständnis zu machen. „Es ist

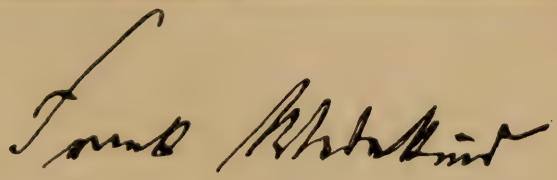
* Herausgegeben von Julius Schaumberger.

nicht die Verleugnung der Weiblichkeit, es ist die trostlose Abwesenheit und Mißachtung alles dessen, ob männlich oder weiblich, was über die krasse Notwendigkeit hinausgeht, alles dessen, was den Reiz des Menschen ausmacht." Trotzdem erkennt er eine Überlegenheit in ihr an und kann sich ihrer intensiven Einwirkung nicht entziehen. Des weiteren wird hier eine Episode mit der alten Herwegh erzählt. Aus welchem Grunde Wedekind aber diesen beiden Schilderungen in den Korrekturbogen die Überschrift „Drei Rosen" geben wollte, ist nicht einzusehen. Wie in dem zuletzt genannten Falle sind auch hier wieder Stellen des Originaltagebuches wörtlich verwendet, das Ganze aber ausgearbeitet und zusammengezogen. Die Namen der beiden Frauen wurden verändert.

Am 24. Dezember 1916 durfte J. M. Jurinek im Neuen Wiener Journal aus den Pariser Tagebüchern eine Stelle veröffentlichen, die er nannte „Herzens und Herweghs Liebestragödien. Aus den unveröffentlichten Tagebüchern Frank Wedekinds".—Allerdings ist hier Wedekinds Darstellung von Jurinek in Frau Herweghs direkte Rede übertragen und auch sonst verändert*.

In einem Entwurf Wedekinds heißt es: „Ich betrachtete dieses Tagebuch lediglich als stilistische Übung und suchte deshalb gerade für das Worte und Ausdruck zu finden, was man im gewöhnlichen Leben ungesagt sein läßt. Ich schrieb das Tagebuch somit nur für mich allein und habe es bis heute tatsächlich auch noch nicht einem Menschen gezeigt oder zu lesen gegeben." Wedekind führt also sein Tagebuch nicht, wie Hebbel das in erster oder wenigstens in zweiter Linie tat, für seinen künftigen Biographen, sondern nur um des Ausdrucks willen, d. h. natürlich um der reinen Vermittlung des inneren und äußeren Erlebens für sich selbst. So will das Ganze betrachtet werden. Die innere Wahrheit des Stils allein ist maß-

* Was Jenensis „Aus Frank Wedekinds Tagebuch" mitteilt in der „Standarte" I, 12, Seite 366 ff. am 3. Januar 1907 ist eine talentlose Parodie.



München 1891

Nach dem Ölbild von Käthe Juncker

gebend, unbeschadet dessen, daß uns außerdem manches Stoffliche interessieren und reizen kann, Paris und sein Zauber, die Atmosphäre jener Tage, Wedekinds Beziehungen zu Zeitgenossen, zur Literatur, Kunst, Natur, Sitte, die Erotik des abenteuernden Casanovajüngers. Am Schluß von „Bei den Hallen", in einem für diese Veröffentlichung geschriebenen Zusatze, heißt es: „Wie ich diese Zeilen wieder durchlese, fällt mir etwas an ihnen auf. Das ist das Eigentümliche an Tagebuchblättern, wenn sie echt sind, daß sie keine Ereignisse enthalten. Sobald die Ereignisse ins Leben eingreifen, verlieren sich Freude, Interesse und Zeit für das Tagebuch, und der Mensch findet die spontane Naivität des Kindes oder des Tieres in seiner Wildnis wieder." Ich bin nun nicht der Meinung, daß dies richtig ist, aber es ist jedenfalls ganz aus dem Charakter dieser Tagebücher gesagt. Die Treffsicherheit des Ausdrucks, die starke Momentanität mit ihrer leicht ironischen Untermalung erinnert an helle, lockere, pointillistische Malerei. Von der Holz-Schlaf-Manier ist das weit entfernt. Das Nebeneinander der verschiedensten Gegenstände setzt nicht in Verwunderung, stört nicht im geringsten. Selbst die hineingeklebten Blumen, Photographien, Bilder, Briefe, Zettel, sind keine Fremdkörper. Der Stil schmilzt alles zu einer Einheit zusammen, und da dieser Stil konsequent nichts als nur Stil sein will, geht er gerade auf das Menschliche und zeigt des Schreibenden Persönlichkeit, sein empfängliches Hingegebensein, sein Aufsaugen, Zupacken, und dann wieder sein Ringen in Arbeit und Askese.

Das erste in dieser Periode abgeschlossene Werk ist „Der Liebestrank", oder wie es ursprünglich und dann in der Gesamtausgabe wieder heißt „Fritz Schwigerling", ein Schwank in drei Aufzügen. Er ist schon in der Münchner Zeit begonnen, denn auf Notizblättern vom August 91 finden sich bereits Entwürfe, ein Stückchen des I, 12 zwischen Coelestin und Katharina, und

eine Szene, in welcher Schwigerling den Kindern des Fürsten Unterricht erteilt — vielleicht deckt sie sich mit der jetzigen I, 6. Wedekinds Behauptung, das Stück sei erst im Januar 92 angefangen, ist also ungenau. Am 11. Juli 1892 schließt er das Werk ab und liest es dem Freunde Weinhöppel vor.

Die Handlung spielt auf dem Gute des Fürsten Iwan Michailowitsch Rogoschin in der Nähe von Petersburg*. Der reiche Fürst, ein Urbild von Roheit, Simplizität und Verkommenheit, hat von seinem armen Schwager und Kriegskameraden, dem verstorbenen Grafen Totzky, unumschränkte Gewalt bekommen über seine Tochter und zwar bis zu ihrer Volljährigkeit. Seine Vergangenheit war bewegt, er hat seinen Ofen mit Billetsdoux und welken Kamelien geheizt. Frau und Kinder hindern den Ältlichen nicht, um die Liebe der neunzehnjährigen Nichte zu werben, die aber als ein gesundes Weib von Rasse die dumpfen Gefühle des beschränkten Mannes zurückweist, seinen Drohungen Trotz bietet und sich seiner Handgreiflichkeit mit Peitschenhieben erwehrt. Rogoschin verpflichtet sich nun den Kunstreiter Schwigerling, einen glühenden Verfechter und selbst ein Muster von Leibesvollkommenheit und Elastizität, als Hauslehrer und zwar hauptsächlich deswegen, weil er ihn für einen Zigeuner hält und glaubt, er könne ihm einen Liebestrank brauen, der ihm Katharina gewinnt. Schwigerling ist selber ergriffen von Katharinas Erscheinung, die er in ungelöster Leidenschaft ihr Pferd zu schanden reiten sah. Er rät dem Fürsten, sich ihre Liebe in entschlossener Männlichkeit zu erringen, dieser aber hat genug an seinen Erfahrungen und befiehlt den Trank. Schwigerling muß gehorchen, und wird dabei von bewaffneten Reitknechten bewacht. Um der Herstellung

* Fechter S. 65 macht darauf aufmerksam, daß Rogoschin, wie der Gegenspieler des Fürsten in Dostojewskis „Idiot" heißt, und einer seiner Söhne den Namen Alojscha von dem jüngsten der Brüder Karamasow geerbt hat.

des Gebräus ernstlich Hindernisse zu bereiten, verlangt Schwigerling vom Fürsten seines Lieblingshundes Herz, und als ihm dieser geschlachtet ist, eines Raubvogels Leber, die Katharinas Geier hergeben muß, ein Tier, welches sie liebt, „wie sie hier keine Menschenseele liebt". Nun stellt Schwigerling die Bedingung, daß der Trank in einem Zuge geleert werden müsse und — ein altes Possenmotiv — daß der Trinkende dabei nicht an einen Bären denken dürfe. Dies macht Rogoschin Schwierigkeiten, er zieht sich deshalb zurück, doch droht er für den Fall, daß der Trank nichts nützt, Schwigerling einzumauern oder aufzuknüpfen und stellt ihm wieder seine Kosaken vor die Türe.

Hilfe ist dringlich geworden. Mit Gewalt ist hier nichts zu machen. So wendet sich Schwigerling denn inständig an Katharina, sie solle eine kleine Komödie mit dem Fürsten spielen, bei der sie nichts aufs Spiel setzt und ihm das Leben rettet: sich die Fingerspitzen küssen lassen, aber Katharina schlägt die Bitte, welcher ein tragischer Unterton nicht fehlt, aus: er ist mir zu dumm! Der Kammerdiener Coelestin Leboeuf, in welchem Schwigerling einen alten Pariser Bekannten entdeckt, steht zwar zu der Fürstin in geistiger Beziehung — er bewundert schwärmerisch ihre Seelengröße und Kindlichkeit — aber er ist hier nur Kreatur und kann nichts für den Freund tun. Durch die geheimnisvoll ab- und zuschreitende Fürstin ist inzwischen Schwigerling mit dem beunruhigenden Bewußtsein erfüllt, ihr schon einmal irgendwo begegnet zu sein. Er faßt sich endlich ein Herz, bringt in sie, sie solle sich zu erkennen geben — wieder klingt ein tragischer Unterton — und muß nun erfahren, daß sie seine erste Frau ist. Er wittert Rettung. Wutschnaubend packt er den Fürsten am Arm: „Sie haben mich um meine erste Frau betrogen", und gleichzeitig verbünden sich ihm zum Angriff Katharina, welcher der Fürst den Geier hat abschlachten lassen, und Coelestin, der sich als Kavalier darüber empört, daß Rogoschin mit

seinem Werben um die „Tierbändigerin" Katharina der Fürstin Schmach antut. Der Fürst erwehrt sich ihrer mit Macht und säuft in der Erregung den Becher.

Mit seinem Trank im Leibe voller Selbstgefühl erwartet er, daß Katharina von Liebe entbrennt. Er tut überlegen und bleibt ihrer Neigung selbst dann noch sicher, als sie kommt, um Abschied zu nehmen. Einen Augenblick spielt er den Gleichgültigen, schwankt dann aber doch und verweist hilflos hoffend auf die Stärke ihrer Gefühle, bis ihm ganz klar wird, daß sein Trank ohne Wirkung war. Katharina zwingt Coelestin, sie auf ihrer Flucht zu begleiten, obgleich dieser sich nicht von seiner irdischen Liebe — dem Kammermädchen Tatjana — und seiner himmlischen Liebe — der Fürstin — trennen kann. Die Fürstin, die sich anfänglich dem verzweifelten Einfall Schwigerlings widersetzte, mit ihm zu fliehen, will nun doch zu seinem Entsetzen mit und nimmt bereits Abschied von den Kindern. Schwigerling wehrt sich nach Kräften, muß aber in seiner Todesgefahr wenigstens ihrer Hilfe sicher sein. Rogoschin gesteht, daß er beim Trinken doch an einen Bären gedacht hat. In der Rettungslosigkeit seiner Liebe bedarf er jetzt mehr als je der Unterstützung des Kunstreiters und bietet ihm großmütig seine Frau wieder an. Schwigerling aber will sein „Mißgeschick nicht ausbeuten" und versichert ihn, er müsse zunächst den Bären wieder loswerden und durch einen Tee vierundzwanzig Stunden bei verschlossenen Türen und Fensterläden ausschwitzen, ohne mit einer Seele zu sprechen. Um der unglücklichen Liebe willen und, weil inzwischen Katharina von den Reitknechten zurückgeschleppt ist, entschließt er sich seufzend dazu. Schwigerling durchschneidet dem Mädchen die Fesseln und bietet ihr nun, nachdem der Weg frei ist, seine Hilfe zur Flucht an. Sie schlägt ein unter der Bedingung, daß er sie ihrem Lebensberufe, dem Zirkus, zuführt. Schwigerling verwarnt sie und macht ernstlich auf die Gefahren und Enttäu-

schungen dieser Laufbahn aufmerksam: nur Liebe hindere ihn daran, nachzugeben. Katharina erwidert: „Ich habe keine Erfahrung auf diesem Gebiete. Ich weiß nicht, was Liebe ist. Ich glaube auch vorderhand noch nicht an Liebe. Ich glaube aber nicht, daß ich jemals einen Menschen lieben könnte, der mich in dieser unmenschlichen Weise liebt, daß er mich für mehr nimmt, als ich bin, und mich nicht einfach das sein läßt, wofür mich der Himmel geschaffen hat." Noch steigert sich der Kampf. Schwigerling ruft, ihm krampfe sich das Herz zusammen, und Katharina entgegnet: „Warum haben Sie ein Herz? Ich hasse Ihr Herz. Wozu braucht ein Mann ein Herz zu haben! Überlassen Sie das doch uns Mädchen! — Ich will Ihre Liebe nicht, ich will Ihre Hilfe. Wenn sie mich nicht liebten, müßten Sie schlechtweg Mitleid mit mir empfinden und könnten mir Ihren Schutz nicht versagen". Noch einmal macht Schwigerling Einwendungen und führt seine Weltkenntnis an. Er gesteht, daß er sie leidenschaftlich liebe; und während des Fürsten Kosaken sich heranschleichen und die beiden mit Flintenschüssen bedrohen, muß sie ihn um Schutz anflehen. Schwigerling hält ihnen mit dem Revolver den Angriff vom Leibe. Katharina hat ihn überzeugt, daß es ihr mit dem Zirkus völlig ernst ist. Coelestin sattelt die Pferde und streckt das ganze Schloßgesinde mit Wutki zu Boden. Die Fürstin nötigt ihnen noch einen Imbiß für die Reise auf, und unter ihren Segenswünschen schließen sich Coelestin und Tatjana der Flucht an. Hohl und verstört tritt der ausgeschwitzte Fürst herein, und die Gattin tröstet den Verzweifelten mit den Worten: Du hast ja mich!

Verstanden werden will die Handlung mit ihrer ganzen Atmosphäre und ihren Gestalten aus dem Zusammenhang mit Wedekinds Zirkusinteressen und besonders aus dem Eindruck, den Rudinoff in München auf ihn gemacht hatte. In den aus des Dichters letzter Zeit stammenden Kommentaren über seine dramatischen

Werke* nennt er den ‚Liebestrank' „eine Verteidigung und Rechtfertigung körperlicher Kunst gegenüber geistiger Kunst. Verteidigung der Persönlichkeit in der Kunst gegenüber Engherzigkeit, Schulmeisterei und Unnatur". Schwigerling, der Held des Stückes, ist in all seiner Groteske das Idealbild des Zirkusmenschen. Er kennt alle fünf Weltteile, er beherrscht alle Sprachen. Lesen kann er zwar nur mit Mühe, aber er versteht sich auf den guten Ton; er war Kavalier Ihrer Majestät der Kaiserin von Brasilien auf der isländischen Fuchsjagd, und etwas Ähnliches wohl auch bei der Prinzessin von Capua. Er ist Meister in körperlicher Gewandtheit, ein Universalgenie: er war tätig als Komiker, Maschinist, Akrobat, Kritiker, Ballettmeister, Clown, Dramaturg, Oberregisseur, Feuerwerker, Chef der Claque. Einen solchen braucht der Fürst für seine Kinder, und so hat er ihn denn aus den Folies-Bergère vom ungesattelten Trakhenerhengst herunter engagiert, nachdem er die Universitäten von Moskau und Petersburg umsonst abgesucht. Für Schwigerling ist diese Stellung natürlich nur ein Zwischenspiel. „Ich bin auf der Durchreise hier. Als ich mich in Petersburg mit Renz überworfen, kam mir dieser Fürst wie von Gott. Warum denn nicht einmal Professor für moderne Philologie! Man genießt der Ruhe und pflegt seinen Körper, bis irgendwo am Firmament wieder die Sonne durchbricht. Dann aber mit frischen Kräften hinaus." „Savoir vivre" soll er den Kindern beibringen, er soll sie nicht zu Stubengelehrten machen. „Ob sie nun wissen, wo Mailand oder Finnland liegt, das kann ihnen nichts helfen. Mir ist die Hauptsache, daß sie in der Gesellschaft mitsprechen können . . . Es soll kein Gebiet geben, sei es Pferdekenntnis, Sozialpolitik, Baccarat, Spiritismus, oder die Emanzipation der Weiblichkeit, auf dem meine Zöglinge nicht absolut sattelfest sind . . . Es existiert keine Verlegenheit, nicht die fatalste Situation, aus der meine

* Gesamtausgabe Bd. IX, S. 419 ff.

Zöglinge nicht den richtigen Ausweg zu finden wissen, sei es nun mit dem Degen in der Hand oder über die Hintertreppe." Er ist Bohemenatur. „Wir haben kein Heim, wir haben keinen Besitz; dafür verlieh uns der Himmel jenes dämonische Je ne sais quoi..." Und „von Kindheit auf mit allen Bluthunden gehetzt, auf alle Gaunerpfade hingewiesen, wenn man nicht hinterm Zaun verenden will. Da verlernen sich die Sentimentalitäten"; das heißt, sein Gemüt gerät wohl hie und da in Erschütterung, Wehmut packt ihn einmal, er weint, er schluchzt, aber gleich hat er sich wieder in der Hand. Und fürchten tut er sich vor nichts. Wie mit allen Situationen wird er auch mit allen Gottesgeschöpfen fertig. „Ich habe im letzten Winter in Rom einem bengalischen Tiger die Drehorgel beigebracht."

Über die Methode der Erziehung gehen seine und des Fürsten Anschauungen auseinander. Der Fürst will, daß er die Knute gebraucht, mit welcher er auch erzogen wurde. Schwigerling aber hält sich an den Zirkus. „Das Tier muß seinen Stolz daransetzen, hinüberzukommen, mit Anmut, mit Sicherheit über jedes erdenkliche Hindernis! Ich löse die Glieder, damit der Geist sie durchbebt, damit Freiheit und Freude durch jede Ader zittert, bis die Faszination in hellen Funken aus beiden Augen sprüht." Die Knute bricht er entzwei; die Kinder sollen sie zum Andenken aufbewahren.

„Zeig mir die Situation, der ich mich nicht zu bemeistern wüßte. Das lernt sich im Zirkus, siehst du. Ein entschlossener Sprung, und wenn der Fuß die Erde berührt, eine graziöse Kniebeuge, daß man nicht auf die Nase fällt. Jeder stürzt mal in Nacht und Finsternis, aber wem es an Elastizität fehlt, der bleibt im Grase, und die wilde Jagd saust johlend, kläffend, achtlos über ihn hin." Elastizität in des Wortes weitester Bedeutung ist sein Lebensprinzip, und unzertrennlich davon ist ihm ritterliche Haltung. „Geht in den Zirkus, wenn ihr Kavaliere sehen wollt." Der Katharina, die ihr

Leben dem Zirkus widmen will, gibt er sein Glaubensbekenntnis in gedrängtester Form: „Wir taxieren eine Künstlerin nach ihrer Grazie, ihrem Temperament, nach ihrer — Seele, wenn Sie mir den Ausdruck erlauben. Ob Sie eine Schauspielerin als Ophelia oder eine Seiltänzerin auf dem hängenden Draht sehen, das Ausschlaggebende ist immer nur der Mensch, die geistige und körperliche Schönheit: die Schönheit der Bewegungen und die Schönheit der Formen. Und was wir auf dem Draht, im Trapez, am Reck, in den Römischen Ringen vom Menschen verlangen, das suchen wir beim Tier durch die sorgfältigste, umsichtigste Erziehung zu wecken. Der Geist, die Seele, die in dem schönen Organismus schlummert, muß in vollendeter, rhythmisch gebundenen Form zutage treten." Als klassischen Zeugen dieser Auffassung führt Schwigerling Goethe an, der im Juni 1801 auf der Reise nach Pyrmont acht Tage in Göttingen weilte und dort die Reitbahn — einen damals vielbewunderten Hallenbau mit weiten Spannungen — des Universitätsreitlehrers Ayrer besuchte. Goethe schreibt in seinen „Annalen", im Genesungsgefühl der Welt hingegeben, ein Wort, das Schwigerling und Katharina als einziges von ihm kennen. Es heißt bei Goethe vollständig: „Ein junger Kestner und v. Arnim, früher bekannt und verwandten Sinnes, suchten mich auf und begleiteten mich zur Reitbahn, wo ich den berühmten Stallmeister Ayrer in seinem Wirkungskreise begrüßte. Eine wohlbestellte Reitbahn hat immer etwas Imposantes; das Pferd steht als Tier sehr hoch, doch seine bedeutende weitreichende Intelligenz wird auf eine wundersame Weise durch gebundene Extremitäten beschränkt. Ein Geschöpf, das bei so bedeutenden, ja großen Eigenschaften sich nur im Treten, Laufen, Rennen zu äußern vermag, ist ein seltsamer Gegenstand für die Betrachtung, ja man überzeugt sich beinahe, daß es nur zum Organ des Menschen geschaffen sei, um, gesellt zu höherem Sinne und Zwecke, das Kräftigste wie das Anmutigste bis zum

Unmöglichen auszurichten. Warum denn auch eine Reitbahn so wohltätig auf den Verständigen wirkt, ist, daß man hier, vielleicht einzig in der Welt, die zweckmäßige Beschränkung der Tat, die Verbannung aller Willkür, ja des Zufalls, mit Augen schaut und mit dem Geiste begreift. Mensch und Tiere verschmelzen hier dergestalt in eins, daß man nicht zu sagen wüßte, wer denn eigentlich den anderen erzieht. Dergleichen Betrachtungen wurden bis aufs Höchste gesteigert, als man die zwei Paare sogenannter weißgeborener Pferde zu sehen bekam, welche Fürst Sanguszko in Hannover für eine bedeutende Summe gekauft hatte."

Schwigerlings Ziel ist schließlich das καλος κ' ἀγαθος, nur daß er unter αγαθος mehr die seinem καλος entspringende Lebenstüchtigkeit, Elastizität, Gewandtheit, Ritterlichkeit versteht, dem aber auch durchaus ein Ethos innewohnt. Daß das Geistige und Gefühlsmäßige hier zurücktritt, liegt in der Natur der Lehre, die ja eben eine Reaktion ist, liegt endlich auch in der ganzen Gestalt des Helden, die ja eine Groteske ist.

Bei dieser Gelegenheit mag erwähnt werden, daß aus der Münchner Zeit, 1890, der Entwurf eines dreiaktigen, nach anderer Lesart vieraktigen Stückes erhalten ist: „Schloß Wildenstein", welches die auf Körperentwicklung und freie Sinnlichkeit gestellte Erziehungsmethode für junge Mädchen behandelt, die der Vater ausübt — die Peitsche spielt dabei eine große Rolle. Der Sohn, ein Schriftsteller, befreundet sich mit der Lehre. Die Mutter war Kunstreiterin. Aufführungen musikalischer, dramatischer und gymnastischer Art, auch Tänze, werden gezeigt. Dies steht so durchaus im Mittelpunkt, daß die dramatischen Konflikte nur schwache Entwicklung finden, und die Bezeichnung Trauerspiel mit einem Fragezeichen versehen ist. Offenbar wußte Wedekind nicht, wie daraus eine Handlung schaffen. Ein ausführliches Personenverzeichnis von 1897 zeigt, daß er sich noch lange mit dem Problem beschäf-

tigt hat, ja wahrscheinlich hängt damit sogar noch der ganz späte Entwurf seines „Wärwolf“* zusammen.

Im „Liebestrank“ ist außer dem Helden auch Katharina ein Idealbild körperlicher Vollkommenheit, wenn auch nur Stufe zur höchsten Kultur. Ihre gesunde Kraft leidet es nicht in dumpfer Stubenluft, Klavierspielen macht sie nicht ruhiger, auch nicht Wölfe bändigen, Sport, Reiten und Jagen. „Das Leben wirft Wogen zur Sonne empor, bis an die Sterne. Ich weiß es. Ich fühl' es Tag und Nacht — — und sitze da, achtzehn Jahr alt, klaftertief unter dem Erdboden, jeder Puls ein Pistolenschuß. Das Leben tut Abgründe auf, in die man besinnungslos niederstürzt, hilflos, mit geschlossenen Augen; und dann hoch oben im Licht auf dem schäumenden Wellenkamm — auf und nieder! — ich werde grau und weiß nichts davon.“ Sie will zu einer Freundin nach Schottland, um sich dem Zufall preiszugeben, um der Gefahr willen, um sich aufs offene Meer hinauswerfen zu lassen. Aber immer deutlicher wird in ihr das Bewußtsein, daß die Schulreiterin ihr Lebensberuf ist; als sie weiß, daß man im Zirkus freie Verfügung über seine Person behält, ruht sie trotz aller Abmahnungen Schwigerlings nicht mehr, bis er ihr verspricht, sie zu Renz oder Franconi zu führen. Katharina ist die erste vollere Gestalt eines geliebten Frauentypus, der immer wiederkehrt, dessen Reihe über Lulu zu Effi und Franziska führt.

Bemerkenswert erscheint noch, daß Katharina nicht an Liebe glaubt, und Schwigerling selbst das Wort „Seele“ mit Vorsicht gebraucht.** Sie kämpfen gegen die Phrase, sie mißtrauen dem Gefühl, weil sie unmittelbar leben. Beide, Schwigerling und Katharina, sind dem Dichter aus Freude an der Vitalität erwachsen, und mit grotesken Strichen bringt er ihre Art zu hellerem Be-

* Gesamtausgabe Bd. IX, S. 275 ff.

** Siehe Dr. Schön und Lulu im „Erdgeist“.

wußtsein. So ist ihm ihre Rundung geraten. Ein selbständiges Leben macht sich in ihnen fühlbar. Um ihretwillen schuf Wedekind das Stück, und wenn wir bedenken, wie er seinerzeit „Kinder und Narren" geschrieben hatte um der tieferen Dinge willen, die er über Frauenemanzipation und Naturalismus sagen wollte, so entgeht uns bei diesem Stücke trotz aller Groteske nicht die größere Positivität. Aber die anderen Personen sind doch eigentlich nur mehr oder weniger kühn verzerrte Possenfiguren. Psychologie und Wahrscheinlichkeit bereiten ihm wenig Sorgen. Am besten macht sich noch der Fürst, in dessen asiatischem Naturell Dummheit und Pfiffigkeit, Gefühl und Brutalität wohl eine Harmonie ergeben, und dem auch noch die Begeisterung für die Elastizität zu Gesichte steht. Allerdings am Schluß wird sehr stark mit ihm gespielt. Eine Marionette ist die Fürstin, die Schwigerling einst aus der Seiltänzerbude ihres Vaters geraubt und geheiratet hat, die aber als erfolgreiche Trapezkünstlerin bald in den Besitz eines amerikanischen Lebensversicherungsagenten geriet, der, nachdem sie zu Schaden gekommen, sie im Bauchtanz ausbildete, und weil es dann mit ihrer Herrlichkeit zu Ende ging, sie von oben bis unten mit Hieroglyphen tätowieren lassen wollte, um sie als Kriegsbeute der Indianer auszustellen, als er sie noch rechtzeitig für einhundertfünfzigtausend Dollars an Rogoschin verschachern konnte als Jungfrau vom Colorado River. Voller Achtung und Mitleid ist sie dem Fürsten ergeben, wird fett, würdevoll, sentimental und schließt ein Seelenbündnis mit dem Kammerdiener Coelestin, der sie als Sphinx, als verkörpertes Requiem verehrt. Nachdem sie sich Schwigerling zu erkennen gegeben, will sie seiner Aufforderung zur Flucht und Erneuerung der alten Liebe anfangs nicht folgen, bietet sich aber dann doch an, bis sie schließlich das Unmögliche einsieht, und nun dem fliehenden Künstlerpaare Beihilfe leistet und sich ihrem Fürsten aufspart. Wie ganz diese Figur

auf Possenwirkung zugeschnitten ist, geht aus den „halb für sich" gesprochenen Worten hervor: „Die Jahre haben mich meiner anbetungswürdigen Schönheit nicht beraubt, ohne mich durch eine entsprechende Verbreiterung meines Rückens dafür zu entschädigen." Über Coelestin ist schon genug gesagt, nur auf seine Vergangenheit sei noch hingewiesen. Er spielte als Komödiant einst in der Provinz Helden, am Théâtre français in Paris aber kleine Rollen, in denen er sich jedoch die Routine des perfektionierten Kammerdieners zu eigen machte. Der Fürst engagierte ihn von der Bühne weg, hingerissen durch seine Darstellung eines treuen Dieners in einem Molièrestück. Über die anderen Personen, die Kinder, Tatjana, die Reitknechte, ist nichts zu bemerken, sie sind Kreaturen in des Wortes — russischer Bedeutung.

Der „Liebestrank" ist ein Spiel, das nicht an der Wirklichkeit kontrolliert werden will, sondern sich ganz bewußt davon lossagt. Allerdings ist nun nicht etwa eine romantische Welt der Fantasie erschaffen worden, sondern eben nur eine Theaterwelt, und wenn auch Schwigerling und Katharina mit ihren Überzeugungen eine Beschwerung bilden für das bretterne Gebäude, so darf doch nicht vergessen werden, wie sehr auch ihre Linie übermütig karikiert ist.

Die Herrschaft des Wutki, der Knute und Pistole, hat Wedekind mit Mitteln dargestellt, die szenenweis an Hans Sachsens derbe Einfalt erinnern. Aber auch neuere erprobte Komödientechnik verschmäht er nicht, siehe die einleitende Dienstbotenszene, Coelestins Trinkgeldgebärde und seine mit dem Trinkgeld steigenden Titulaturen (I, 7), die nur in einer Posse mögliche Zusammenkunft Schwigerlings und Coelestins, Schwigerlings und der Fürstin, welche sich ja selber über den Zufall wundern, die Umschweife zum Kern einer Unterhaltung (I, 14), und ganz allgemein das Schwergewicht der Situationen über die Charaktere, die öftere Wieder-

holung von bestimmten Worten, Sätzen und Gebärden, die Wortspiele und Witze.

Literarisch jedenfalls kann man das Werk am wenigsten nennen. Daß Coelestin ungedruckte Memoiren mit sich herumschleppt, und Schwigerling über diesen Fürsten ein Drama in drei Aufzügen schreiben, es in sämtliche Sprachen der Welt übersetzen und selber die Titelrolle spielen will, ist romantische Laune. Kennzeichnend für das Stück ist, daß es für den Schauspieler geschrieben ist, und daß dem Elemente der Pantomimik breitester Raum gegeben ist: siehe das stumme Schreiten der Fürstin I,8,13; II,6, die Eingangsszene von II, in welcher die Fürstin und Coelestin zu ihrem Gespräche Garn wickeln, das sehr komische Trinken des Zaubergebräus II,5,6,10, der Florettunterricht in dieser Situation, die Begegnung des Fürsten mit Katharina III,3, Schwigerling und der Fürst III,9 und 11, der Angriff der Kosaken auf Schwigerling und Katharina III,13, und das Ende III,18. Die Figur des Fürsten ist in dieser Beziehung am reichsten bedacht und — den Possencharakter zugegeben — auf der Bühne am dankbarsten. Die folgenden pantomimischen Arbeiten bereiten sich hier vor.

Wie sehr die Sprache, die im Vergleich mit anderen Stücken auffallend knapp gehalten ist, im Dienste dieser Drastik steht, soll endlich noch erwähnt werden. Coelestin sagt zu der über ihren hungernden Geier besorgten Katharina: „Kama haben zum Dejeuner drei Kübel Küchenabfälle und später auf eigene Verantwortung hin noch zwei junge Leghühner auf dem Hofe verschlungen. Die geistvolle Attitude möchte sich vielleicht richtiger auf eine Indigestion zurückführen lassen." Später sagt er zum Fürsten, als Schwigerling die Leber eines Raubvogels wünscht: „Gestatten mir Durchlaucht untertänigst auf den lausigen Aasgeier hinzuweisen, der seit Jahr und Tag auf dem Hof herumhüpft und uns unsere besten Leghühner verschlingt." In solcher phrasigen Gedrehtheit mit ihrer

Ironie und Trockenheit liegt eine eigene, echt Wedekindsche Komik, die im „Liebestrank" mehrfach zum Ausdruck kommt; ebenfalls aber in der sprunghaften Bewegtheit des Gesprächs:

Coelestin: Ich taste hier sogleich in den ersten Tagen blindlings nach links, nach rechts, und was finde ich?

Schwigerling (sich in einen Sessel werfend): Eine angelehnte Tapetentür!

Coelestin: Du weißt?

Schwigerling: Wie immer!

Coelestin: Unsere Beziehungen sind rein ...

Überhaupt beachte man den grotesken Dialog I, 14, sowie das possenhafte Durcheinander von II, 10. In der Verwendung von Schimpfworten ist Wedekind hier bereits Meister.

Geben wir zu, daß der Liebestrank in bezug auf persönliche Anschauung, Grobheit der Komik, Wichtigkeit der Situation den „Kinder und Narren", ja dem „Schnellmaler" in seinen besten Szenen naheſteht, so müssen wir auch betonen, daß er im Bau der Handlung, Konzentration des Interesses, Kraft der Ironie und Groteske, Buntheit des Bildes, Dankbarkeit der Mimik und Leichtigkeit des Stils sich vor jenen auszeichnet.

Im Sommer 92 schickt er das Manuskript zum Vertriebe an Entsch in Berlin, will es aber dann von Freunden zu einem anderen Agenten bringen lassen, da er der Rührigkeit mißtraut. Im Sommer 93 scheint er sich selber in Zürich um eine Aufführung bemüht zu haben und hat auch nach brieflichen Äußerungen der Herweghs die besten Aussichten*, aber dann hören wir nichts mehr davon. Ein kalter Strahl auf seine Hoffnungen war der Brief des gewiß hilfsbereiten Otto Erich Hartleben vom 25. April 94, in welchem es hieß: „Das Stück, das Sie mir vor einem halben

* Marcell schreibt im August 93: Vous êtes préoccupé de votre mise en scène.

Jahre sandten, ist leider ganz unverwertbar. Sie würden ihrem bereits recht schönen Renommee als Dichter der Kindertragödie nur schaden können, wenn Sie damit herausträten." Erst 1899 erschien das Werk im Verlage von Albert Langen — mit vielen Druckfehlern. Da die Handschrift nicht erhalten ist, wissen wir nicht, ob etwas geändert wurde. Die zweite Auflage kam erst 1907 heraus, aber noch 1916 war sie nicht vergriffen.* Die Bearbeitung zeigt eigentlich nur kleine sprachliche Verbesserungen, beträchtlicher ist nur III, 13 verändert, die zu größerer Bestimmtheit und Wirkung zusammengezogen ist. Schwigerling gibt der Katharina auf ihr Drängen sein Ehrenwort, sie in den Zirkus zu führen und ihr ein Engagement als Schulreiterin zu verschaffen; Katharina sagt für sich: „Ich gebe ihm meinen Dank." Der anschließende Liebesdialog ist stark gekürzt und allen Gefühlsballastes entladen. Katharina erwidert auf seine Frage: „Jetzt sage mir, du herrliches Menschengeschöpf, wozu denn die himmlische Vorsehung jeden Muskel und jeden Nerven in deinen Gliedern geschaffen hat" nur: „Muß ich das sagen . . .?" und überläßt sich seinen Umarmungen und Küssen. Schwigerling in seinem Glücke gibt der Szene einen leicht-komischen Ausklang. Dem Schlußwort von III, 18 der ersten Fassung „Du hast ja mich!" wird jetzt noch die Pointe angefügt „die Jungfrau vom Colorado River!"

Unter dem Personenverzeichnis steht seit 1907 die Bemerkung: „Die Bezeichnungen links und rechts sind immer, auch in den Dekorationen, als vom Schauspieler aus, nicht vom Zuschauer aus gedacht, zu verstehen. Auffallende Dekorationen und Requisiten, die das Auge des Zuschauers vom Schauspieler ablenken, sind unzulässig." Diese beiden kurzen Sätze, die deutlich den Schauspieler,

* 3. bis 5. Tausend 1919. Daneben o. J. eine 3. und 4. Auflage als „Fritz Schwigerling".

das Wort und die Bewegung in die Mitte stellen, enthalten das Glaubensbekenntnis des Regisseurs Wedekind.

Zwei Regiebücher von des Dichters Hand sind erhalten aus der Zeit, wo er auf Gastspielreisen den Schwigerling und seine Frau die Katharina spielte. Der Text ist hier noch etwas knapper zusammengefaßt, Ton und Stellung sind festgelegt. Der Zwischenaktsvorhang im III. — eigentlich eine erstaunliche szenarische Ungeschicklichkeit — ist vermieden durch folgenden Einschub zwischen Szene 13 und 14:

Coelestin (von links vorn mit einem Samowar, den er auf den Tisch stellt. Er läßt sich von Tatjana, die in der Tür erscheint, eine Lampe reichen und stellt sie gleichfalls auf den Tisch): Ich ersuche die Herrschaften, sich durch mich durchaus nicht stören zu lassen.

Schwigerling: Dieser Schafskopf!

Coelestin (schadenfroh): Ich bitte, die Unterbrechung gütigst zu entschuldigen (links vorn ab).

Vor den letzten Worten des Fürsten in III, 18 ist noch eingefügt: „Jetzt hilft mir auch der Tee nicht mehr!" Den einzelnen Akten sind Grundrißzeichnungen für die Szene beigegeben.

Die Fassung der Gesamtausgabe übernimmt diese handschriftlichen Veränderungen, weicht aber im übrigen nicht vom Wortlaute der zweiten ab.

Die Uraufführung fand nach Wedekinds Notiz 1910 in Kassel statt auf einer Gastspielreise des Dichters*; weitere Darstellungen folgten bei derselben Gelegenheit im Nürnberger Intimen Theater und Stadttheater 1911 und 12, in Prag 1912, dann in München, 1915 kamen die Berliner Kammerspiele Max Reinhardts.

* Am 6. Oktober 1910 wurde das Stück unter Viktor Barnowskys Leitung im Berliner Kleinen Theater gespielt mit Alfred Abel als Schwigerling, Helene Ritscher als Katharina und Ilka Grüning und Alexander Rottmann als dem Fürstenpaar.

Das Stück bewährte sich im wesentlichen als mimische Groteske, welche bei guter Besetzung der Hauptrollen mit dem Niveau der Zuschauer steigende Wirkung tut.

Die charakteristischen Produkte der Zirkusbegeisterung Wedekinds sind die Pantomimen, deren erste schon in die frühe Pariser Zeit fällt. Ihr Manuskript ist uns nur in französischer Sprache erhalten, „Les puces (La dance de douleur) Ballet-pantomime en trois tableaux. Livret par Franklin Querilinth."* Gedruckt wurde das Werk zuerst als „Der Schmerzenstanz. Ballet in drei Bildern" in der Abteilung Theater der „Fürstin Russalka" 1897. Die Gesamtausgabe endlich vereinigt beide früheren Titel: „Die Flöhe oder der Schmerzenstanz". Der französische Text ist knapper, unterscheidet sich aber von dem deutschen nur dadurch, daß der Flohbändiger wie der Hochstapler im „Schnellmaler" Paravicini und nicht Pantaleone, und der Hauptfloh Latona und nicht Nostradamus heißt.

Ein ländlicher Liebesstreit, der in der französischen Fassung etwas mehr mit dem Folgenden verwoben ist, aber doch für die Handlung ohne Bedeutung bleibt, eröffnet das Spiel. Die Königin von Frankreich, Maria Leczinska, fährt mit ihrer sechsjährigen Tochter die Versailler Straße durch das Boulogner-Wäldchen. Bauernburschen und Mädchen überreichen Blumen, kränzen die Pferde und tanzen einen Reigen vor den beglückten Fürsten, fliehen aber davon, als eine Bettlerin am Krückstock heranhinkt. Die Alte bannt Pferde und Diener, zwingt die Prinzessin durch Beschwörungen auf ihren Rücken und verschwindet mit dem Kinde im Gehölz. Zwei Jahre hat man die Geraubte vergeblich gesucht. Die Hofdamen sind bemüht, die schwermütige Herrin zu zerstreuen und zu erheitern, aber ihre besten Einfälle haben keinen Erfolg. Der

* An Stelle des durchstrichenen Franklin Wedekind. Der „göttliche Querilinth" in Alwas Ballett. „Der Erdgeist" III, 3. Erster Druck.

Herzog von Richelieu, verliebt in die schöne O'Morphi, und der Prinz Conti, verliebt in die Herzogin von Chartres, bitten ihre Damen um Gunstbezeugungen, diese aber sind nicht zu erweichen, solange ihre Königin Kummer leidet. Richelieu erkennt, daß er zuerst die Königin froh stimmen muß, und führt ihr deshalb den berühmten Professor Paolo Pandulfo Pantaleone aus Padua vor, der von den gekrönten Häuptern ganz Europas empfohlen ist und sogar die Aufmerksamkeit der verwöhnten Pariser zu fesseln vermochte. Er naht, „mager wie ein Gerippe, in ungeheurer Allongeperücke, in die ausgesuchteste Eleganz gekleidet, dabei etwas beklommen beim plötzlichen Anblick all der weiblichen Reize, die sein überanstrengtes Nervensystem irritieren". Die Königin gerät in freudige Erregung. Richelieu und Conti bekommen von ihren Geliebten den goldenen Schlüssel ausgehändigt. Der Künstler führt seine acht abgerichteten Riesenflöhe vor. Der Vortänzer wird widerspenstig, stürzt sich, vom Meister bedroht, auf die Königin und verschwindet unter ihrem Reifrock. Die anderen folgen seinem Beispiele, jeder springt auf eine Dame zu. Pantaleone sucht seine Tiere verzweifelt zu erhaschen, Richelieu und Conti amüsieren sich, die Damen dulden die Herren nicht länger bei der Jagd und führen sie hinaus. Die Königin mit ihrem Hofstaat entkleiden sich und führen Schmerzenstänze auf.

Im gemeinsamen Schlafgemach schlummert die Königin ruhig, während ihre Damen gepeinigt werden. Prinz Conti sucht vergeblich, sich seiner Herzogin zu nähern, die gequälte Schlafende wird handgreiflich. Als er wieder draußen ist, erwischt die Herzogin ihren Floh, der aber sogleich entspringt. Richelieu schleicht sich zur O'Morphi, wird aber von ihrem Floh überfallen und flieht. Beide Tiere erzählen einander ihre Erlebnisse. Zu ihnen gesellen sich die übrigen und geben ihrer Stimmung Ausdruck in einem Siegestanze. Die Damen erwachen, entdecken ihre Peiniger hinter den

Vorhängen, veranstalten eine hitzige Jagd, fangen sie und sperren sie in den großen Kasten der Pendeluhr. Der Professor wird vor den Käfig geführt und findet erfreut sein Künstlerpersonal beisammen bis auf den Vortänzer. Dieser weilt noch bei der im Traum lächelnden Königin. Die Erwachte weigert sich, ihn herauszugeben, sie küßt das kleine häßliche Tier auf Wange und Stirn. In dem Augenblicke sind Helm und Panzer verschwunden, und das geraubte Kind steht vor der beglückten Mutter. Pantaleone wird für seinen Verlust reichlich entschädigt.

Wir treffen hier bei Wedekind das erste Stück einer dramatischen Gattung an, die im Altertum bei den späteren Griechen und mehr noch bei den Römern ihre Vollendung gefunden hatte, die Pantomime.* Sie ist bei den Italienern und Franzosen heute noch beliebt und wurde von ihnen auch den Russen gebracht, kommt aber im deutschen Theater außerordentlich selten vor und zwar zweifellos wegen unserer schwächer entwickelten Sinne für das bloß Körperlich-Mimische. Goethe schrieb 1782 sein dreiaktiges pantomimisches Ballett „Der Geist der Jugend" und sein Ballett „Die vier Weltalter", auch an die übrigen Maskenzüge könnte man vielleicht erinnern; aber das alles ist gerade mimisch sehr arm und bildet in seinem reingeistigen Streben nach Symbol und Allegorie einen unüberbrückbaren Gegensatz zur körperlichen Gebärde in ihrer Urdramatik. Der „Geist der Jugend" und die Maskenzüge sind nicht nur „untermischt mit Gesang und Gespräch", sondern der Sprechtext ist auch ihr wichtigster Bestandteil. Somit ist dieser Versuch als Ausdruckskunst unorganisch. Heine schrieb 1847 sein Tanzpoem „Der Doktor Faust", und 1853 seine „Göttin Diana", beide für den Londoner Theaterdirektor Benjamin Lumley; dieser spielte sie

* Hermann Reich: Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Band I, 1, 2. Berlin 1903. Vergleiche aber dazu Otto Crusius: Über das Phantastische im Mimus. Ilbergs Jahrbuch I, 2, 81.

nicht, und Heines Versuch, sie am Berliner und Wiener Hoftheater unterzubringen, blieben erfolglos. Beide Stücke genügen aber den römisch-klassischen Forderungen weit eher, weil sie mimisch dankbare Szenen enthalten und Gelegenheit bieten zu großer Entfaltung von Pracht in Dekoration und Kostüm. Die Hauptanregung für den künstlerischen Tanz in neuerer Zeit gab Friedrich Nietzsche. Unter seiner unmittelbaren Einwirkung steht auch Wedekind, der im Manuskript seiner „Büchse der Pandora" Alwa, den Ballett- und Pantomimendichter, von Nietzsche sagen läßt: „Das göttlichste Tanzgenie, das die Welt je gesehen." Selbstverständlich spielt auch bei Wedekind das Vorbild der Antike eine große Rolle. Lange nach Wedekind schrieb Richard Dehmel seine hymnische „Völkerbrautschau", eine Reigendichtung für ein Gesellschaftsfest, und sein sprödes Tanz- und Glanzspiel, oder wie es später heißt, pantomimisches Drama in sieben Aufzügen „Luzifer" 1899. In engerem Zusammenhang mit Max Reinhardts Bestrebungen stehen Friedrich Freksas mimisch gestaltetes, in seiner Art bedeutendes „Sumurun" 1910, das Londoner „Kismet" 1910, und auch wohl Carl Gustav Vollmöllers „Mirakel" 1912. Jüngst ist dann das Interesse an der Pantomime gefördert durch die Entwicklung des Films.

Es handelt sich in der Pantomime um Stoffe, die das Wort entbehren wollen, also keine tiefere psychologische Motivierung verlangen und seelische Regungen nur insoweit bringen, als sie unmittelbar körperliche Spiegelung haben, Handlungen primitiver Art, Situationen und Bewegungen, die sich von selbst im Gestus erklären und erschöpfen. Die Aufgaben der Schauspielkunst sind hier verändert, Gebärde, Tanz in des Wortes weitester Bedeutung sind Vermittler, Drastik und Groteske Hauptmittel der Darstellung. Ausstattung ist unentbehrlich, damit nie Leere, Musik, damit nie Stille störend wirkt.

Wedekinds Ballett verdient in seiner Art Beachtung. Die vierzehn Szenen sind in dem Märchenmotiv ihrer Haupthandlung auf mimisch dankbaren und abgestuften Empfindungen aufgebaut; dabei führen sie den Professor und seinen Zirkus vor und geben — als Zierlinien gewissermaßen — Beziehungen dreier Liebespaare. Neben den Handelnden stehen die Chöre der Bauern und Hofdamen, die in der Mannigfaltigkeit ihrer Tracht und Gebärde kontrastiert werden durch die grotesken Springer, welche von Kindern zu spielen sind. Der Bewegungsausdruck ist reich. Eine Menge von Tänzen sind eingelegt, Ländler, Gavotte, Rundtanz der Flöhe, Solo des Vortänzers, Schmerzenstanz der Königin, Cancan der Damen, Siegestanz der Flöhe, Freudentanz der Damen, Pasdedeux von Königin und Tochter und die malerische Runde des Schlusses. Die drastische Komik und die etwas zynische Erotik verleihen dem Spiel einen spezifisch Wedekindischen Zug, beides aber ist auch der französischen und besonders der römischen Pantomime eigen. Das Erotische in dem hier gefundenen Ausdrucke steht im Gegensatz zu seiner späteren Auffassung und Gestaltung, seiner Verbindung mit höchsten menschlichen Werten, seiner Positivität für Leben und Kultur überhaupt.

Wedekind schrieb seinen „Schmerzenstanz" seit Februar 92. Die französische Handschrift ist abgeschlossen am 8. November desselben Jahres. Demgemäß ist wohl die Notiz der Entstehungszeit „Oktober bis Dezember 92" nicht richtig. Im Januar 93 wurde ihm von der Direktion der Folies-Bergère sofort Musik nebst Aufführung versprochen. Er merkt bereits vor: Raoul Pugno, Compositeur de la danseuse de Corde. Er bringt das Manuskript dem Schriftleiter Mr. Leblanc der „National". Er schreibt: „Ich vertraue dem Ballett noch mehr als meinem Stück (Liebestrank), da es in der Tat gut ist": Aber er wartete vergeblich auf Erfolg.

Von London aus schickt er das Flohballett zusammen mit zwei

anderen Pantomimen, dem „Mückenprinz" und der „Kaiserin von Neufundland" an das Vertriebsbüro Entsch in Berlin. Die Notiz „Don Silvio von Rosalva. Ballett-Pantomime" scheint darauf hinzudeuten, daß er damals noch weitere Werke dieser Gattung schreiben wollte.*

„Der Mückenprinz" ist uns nur im Druck der „Fürstin Russalka" erhalten und zwar als ein aus dem Roman „Mine Haha" (welcher schon 1895 abgeschlossen, aber erst 1903 gedruckt wurde) losgelöstes Stück. Ich bin der Meinung, daß dies Ballett ursprünglich selbständig geschaffen und erst später als Tanzübung in „Mine Haha" eingelegt ist. Darauf deutet auch wohl die Bezeichnung im ersten Druck „Parterre Excentriques". Auch andere Balletts werden dort gespielt, zum Beispiel ‚Der Sumpflöwe' „von einem gewissen Donald". Vom Mückenprinz heißt es in dem Roman, er sei von Ademar verfaßt.

Die dreiaktige Pantomime zeigt als erstes Bild eine Wiese mit einem Apfelbaum. Ein Tanz von Mücken und ein Tanz von Bäuerinnen eröffnen das Stück. Prinz Leonor tritt auf mit seinem Schmetterlingsnetz, fängt die männliche Mücke, sperrt sie in einen Käfig und tötet die weibliche. Nun beginnt er ein Liebesspiel mit Lina, der Vortänzerin der Landmädchen; die Gefährtinnen schlingen ihren Reigen um das Paar. Als der Zauberer Hächi-Bümbüm naht mit seiner Tochter, gesteht der Prinz dieser seine Liebe, bietet ihr das Mückenmännchen als Brautgeschenk und empfängt den Segen des Alten. Der II. zeigt als Bild ein goldenes Bett und eine gedeckte Tafel. Der Hochzeitszug mit den Liebenden, dem Zauberer und der Hofgesellschaft tritt ein und läßt sich zum Mahle nieder. Nach einem Festreigen nehmen sie Abschied. Das Paar wird von zwei Hofdamen entkleidet und zur Ruhe geführt. Der Prinz umarmt Ada, ist ihrer aber bald überdrüssig, sperrt sie in

* Vergleiche auch die Schöpfungen Alwa Schöns in der „Lulu"-Tragödie.

den Käfig, läßt die Mücke frei und legt sich mit einer Hofdame zu Bett. Diese wird von der Mücke gestochen, ihr Bauch schwillt auf, der Prinz jagt sie davon und holt sich Lina als Lagergenossin.* Jetzt wird er selbst gestochen, auch sein Bauch schwillt auf, er fängt die Mücke und steckt sie wieder in den Käfig zu seiner Gemahlin. Im III., demselben Bilde, soll der Leibarzt helfen, er macht eine groteske Operation, die aber nichts nützt, und wird deshalb getötet. Der Prinz zerrt seine Gemahlin ins Bett und verlangt, daß sein Kammerherr sich zu ihr lege. Sie bittet ihren eintretenden Vater um Beistand, der Prinz aber überwältigt ihn, sperrt ihn zur Mücke in den Käfig, reißt Alda zu Boden und befiehlt seinen Hofdamen, Kammerherren und Bäuerinnen, über ihren Leib zu laufen. Inzwischen hat sich der Zauberer befreit, er bannt nun die ganze Gesellschaft, läßt sie auf Händen um die Bühne laufen, richtet seine Tochter auf, erlöst die Mücke und macht sie zu einem Menschen. Der Prinz wird von dem Mückenschwarm zu Tode gestochen, und Alda steigt mit dem neugeschaffenen Manne zu Bett.

In seiner jetzigen Form wird das Ganze erzählt, die Spieler, ihre Bewegungen, der Theatersaal, die Kostüme, die Musik und das Publikum werden geschildert, nicht ohne Zutaten, die nur den Roman angehen. Somit ist der Mückenprinz Fragment, und Wedekind tat ganz recht, als er in seiner Gesamtausgabe dies Ballett in „Mine Haha" beließ. Als Pantomime ist es recht schwach, und es mutet seltsam an, in dem Roman zu lesen von dem andauernden Beifallsjauchzen des Publikums und den zweihundert Aufführungen. Entsch gegenüber wird das Werk ausdrücklich bezeichnet als nicht für die Bühne vorgesehen. Eine Darstellung würde den peinlichen Zynismus unnötig steigern.

Auch „Die Kaiserin von Neufundland" ist zuerst in der „Fürstin Russalka" gedruckt. Inwieweit sie dazu im Januar und Februar 97

* Das Motiv steht wohl kaum im Zusammenhang mit Heines „Wanzerich" I.

bearbeitet ist, entzieht sich unserer Kenntnis; entstanden ist sie aber sicher schon in der Paris-Londoner Zeit. Die „große Pantomime" stellt im ersten Bilde dar, wie sich die Kaiserin Filissa in ungestillter Sehnsucht verzehrt. Ihr Leibarzt entscheidet: Heiraten oder sterben. Ihr Ministerpräsident sorgt für die Befolgung des Heiratsrezeptes und läßt die Werber eintreten. Der Dichter Pustekohl wird verlacht, der große Napoleon verabscheut, der Erfinder Adison* langweilt sie zum Einschlafen, die Leistungen des Athleten Holthoff** aber elektrisieren und überwältigen die Kaiserin, sie erwählt ihn und befiehlt die Huldigung durch ihren Hofstaat. Im zweiten Bilde bittet sie um immer neue Beweise seiner Kraft, Holthoff beginnt mit dem Stemmen von zweihundert Pfund, und Filissa steigert ihre Forderung bis zu zweitausend Kilo. Um ihn dazu zu bringen, verschenkt sie ihre Schätze und den Reichtum des Landes, den Besitz der Bürger, Bauern, Juden, Arbeiter. Der Leibarzt warnt vor Übermaß. Die Not des Staates rührt sie nicht, Pustekohls Ermahnungen haben keinen Erfolg, er erdolcht sich deshalb vor ihren Augen. Holthoff stemmt seine zweitausend Kilo, und die Kaiserin gerät dadurch in einen solchen Zustand von Verzückung und Raserei, daß sie wahnsinnig wird, und man sie einsperren muß. Im letzten Bilde vergeudet der Athlet seine Schätze mit Dirnen und Lumpen. Die Kaiserin irrt ihm verstört nach und bettelt um Liebe. Aber seine Kraft ist zu Ende, er kann nicht einmal mehr fünfzig Pfund heben. Vergebens fleht sie um Mißhandlung und Vernichtung und erdrosselt sich endlich am eigenen Haar.

Wir haben es in dieser Pantomime mit einer durchaus großlinigen Karikatur leidenschaftlicher Sinnenliebe zu tun, bei welcher das Erotische wohltuend und zur Erhöhung der Komik ganz als Gleich-

* Diese Schreibart wird beibehalten, obgleich wohl Edison gemeint ist, wie auch spätere Programme richtig setzen.

** Er spielt im Pariser Tagebuche eine Rolle; siehe S. 269.

nis behandelt ist: Gewichtstemmen. Das Thema — in seiner Einfachheit und Geschlossenheit mimisch äußerst dankbar — ist mit Ernst, Weite des Blicks und dichterischer Fantasie durchgeführt, ein Zeichen echter Groteske. Das Werk hat einen tragischen Zug. Der Zynismus ist ausbalanziert. Man beachte die Raserei der Kaiserin, ihr Eindringen mit gezücktem Degen auf die Amoretten, den Geliebten, den Pagen, die lebenden Kandelaber im zweiten, man beachte die Liebe und Not der Irren im dritten Bilde, die fantastische Episode des großen Napoleon*, Pustekohls Tod und Trauergeleit, das Volk und seine Vertreter . . . und es rundet sich ein Weltbild. Wie lebendig ist der naive, selbstgefällige, joviale Athlet, der „mit schlenkernden Beinen nach vorn kommt, den rechten Fuß zur linken Wade emporzieht, indem er graziös die Hände spreizt!" Die Komik verrät, wie vertraut Wedekind mit allen Mitteln des Handwerks ist, etwa die stereotype Bewegung seiner Figuren, oder: Pustekohl fährt mit seinem Sonett aus dem Kamin auf Filissa los, Holthoff hält ihn am Kragen zum Fenster hinaus und läßt ihn in die Tiefe sausen, aus der er aber bald wieder aufklettert, oder: der große Napoleon schneuzt die Kugel aus seiner Brust ins Schnupftuch, oder: Adison schreibt seine Rechnung mit Kreide auf Rücken und Brust eines Negers. Bei Adisons Ankunft heißt es: „Tusch, Fanfare, Triangel, Sandpapier." Wedekind weiß, wie es gemacht wird.

Für die Musik sind die Motive genau beschrieben. Die Kleidung ist nach Stoff, Form, Farbe bestimmt. Die Dekoration des ersten Bildes zeigt einen romanischen Prunksaal im kaiserlichen Palaste; das hochgewölbte gotische Gemach des zweiten Bildes ist mit üppigster Fantasie ausgestattet; einen wirksamen Kontrast dazu

* Daran erinnert der marionettenhafte Stil in Gerhart Hauptmanns „Festspiel in deutschen Reimen", der allerdings wohl nicht davon abhängig ist.

bildet das schmutzige Tanzlokal des letzten Aktes.* Die Leipziger Literarische Gesellschaft plante nach den „Erinnerungen" von Kurt Martens 1897 eine Aufführung unter der Regie von Dr. Carl Heine, kam aber nicht dazu der hohen Kosten wegen, und weil Hans Merian die Musik nicht lieferte.

Die Uraufführung fand im April 1902 in München bei den Elf Scharfrichtern statt. Der kleinen Bühne wegen wurde die Ausstattung wesentlich eingeschränkt. Auch die Musik mußte vereinfacht und gekürzt werden.** Die Amoretten, der Neufundländer Bob wurde gestrichen, das Volk stilisiert, man begnügte sich mit einem Pagen, einem Polizisten, einem Arbeiter, einem „Lude" und ließ die Bauern fort. Zur Einleitung sprach Wedekind nach alter Ausrufer-Art*** in ironischem Moritatenstil Worte, die dann im Programmheft unter dem Personenverzeichnis abgedruckt wurden: I. Bild: „Wie die Kaiserin Filissa ihrer Oberhofmeisterin ihre seelischen Leiden klagt, welche Heilmittel ihr Leibarzt Prof. Dr. Didi Zeudus dagegen verordnet, und welche absonderliche Wahl die Kaiserin Filissa zur Begründung ihres Lebensglückes trifft." II. Bild: „Wie die Kaiserin Filissa ein der Pflege der schönen Künste gewidmetes Leben führt, aber leider wegen zunehmender Neurasthenie in einer Nervenheilanstalt untergebracht werden muß." III. Bild: Wie die Kaiserin Filissa aus der Heilanstalt entflieht, in welch unwürdiger Gesellschaft sie ihren ehemaligen Lebensgefährten antrifft, und wie sie zu seinen Füßen ein tragisches Ende findet."

Der Erfolg der Aufführung war groß und anhaltend. Im März 1903 wurde sie im Berliner „Bunten Theater" wiederholt. Die Polizei hatte ihre Genehmigung erteilt „unter der Voraus-

* Siehe die szenischen Gegensätze der „Büchse der Pandora".

** Sie bestand hauptsächlich aus Wagnermotiven, bekannten Tänzen und Märschen und war von H. R. Weinhöppel zusammengestellt.

*** Siehe den Prolog zum „Erdgeist".

setzung dezenter Darstellung". Das Manuskript dieser Bearbeitung, die alle irgendwie anstößigen Wendungen vermeidet und einfachen Bühnenverhältnissen Rechnung trägt, ist erhalten, der erste Darsteller des Holthoff, Kunstmaler Heinrich Kunold, hat es geschrieben. Eine weitere Bearbeitung, die das dritte Bild wegläßt und mit dem Wahnsinn der Kaiserin schließt, ist überschrieben „Eine pantomimische Charade in zwei Bildern"; sie läßt sich nicht genau datieren.

Ein reines Manegestück im Geschmack englisch-amerikanischer Zirkusgroteske ist „Bethel", große Pantomime in vier Bildern, von welcher Fragmente der Vorarbeiten und ein dreiundneunzig Seiten langes vollständiges Manuskript vorliegen; sie ist zuerst in Bd. IX der Gesamtausgabe S. 67 ff. gedruckt.

I. Bild: „Bethel, die Traberstute und Leona, die Tararabumdiehtänzerin." Der Farmer Kneebs hat durch seinen Schwiegersohn Jeykel mit der Traberstute Bethel große Erfolge auf amerikanischen Bahnen. Pferdehändler Heffner rät unter dem Versprechen größeren Gewinnes, das Pferd in Europa rennen zu lassen, was Kneebs wegen Bethels Kennzeichen (weißer Stern auf der Stirn) für unmöglich erklärt. Heffner lockt Jeykels junge Frau Leona mit dem Versprechen einer achtzackigen Krone nach Europa, worauf sie auf ihr Kennzeichen (Muttermal auf der linken Wange) weist. Heffner überschminkt Stern und Muttermal, und man reist ab.

II. Bild: „Der eifersüchtige Prinz auf dem Trabrennen in Weißensee." Kneebs verlangt mit tollpatschiger Verstellung, daß Bethel, die unansehnlich scheint, mitrennen soll. Man lacht ihn aus, und auch Jeykel, den er auffordert, das Tier zu führen, verhöhnt ihn, entschließt sich aber aus Scherz doch dazu. Die Buchmacher nehmen zur gespielten Verzweiflung Kneebsens keine Wetten auf sein Pferd an. Das Rennen beginnt. Jeykel gibt bald den unbeholfenen Trab auf, und Bethel siegt. Das Publikum rast.

Man entdeckt die verborgenen Kennzeichen der Stute, weist ihre Photographie vor, aber Kneebs beteuert, Bethel sei in Amerika. Leona ist ihrem Prinzen durchgebrannt*, er holt sie ein, schleppt sie Kneebs vor die Füße, deutet auf eine Photographie und entdeckt Leonas Muttermal. Kneebs beteuert, seine Tochter sei in Amerika. Zwei sachverständige Professoren kommen zu keiner Entscheidung, ein Photograph macht von beiden Streitobjekten Aufnahmen, und alle drei werden zur Feststellung der Wahrheit nach Amerika geschickt, wohin auch Jeykel entkommt. Bethel, Leona und der alte Kneebs bleiben gefangen.

III. Bild: „Professor Schmetterling im wilden Westen. Der Traum in der Prairie. Das amerikanische Nationalfest." Jeykel und Heffner richten ein Pferd wie Bethel her und ein Mädchen wie Leona, ehe die beiden Professoren mit den Bildern auf ihrer Suche nahen. Diese erleben Abenteuer mit Indianern**, Cowboys, Schwärmen leuchtender Moskitos und wilden Tieren, werden Zeugen des Nationalfestes und seiner Bräuche, stellen fest, daß die ihnen als Bethel und Leona vorgeführten Geschöpfe nicht die richtigen sind und reisen wieder nach Europa. Auch Jeykel packt seinen Koffer.

IV. Bild: „Das Pferd auf der Anklagebank oder Tararabumdieh vor den Schranken." In einer Gerichtsversammlung voll allgemeinen Tumultes, Schimpferei und Schlägerei wird Bethel als solche von den Sachverständigen bestätigt und daraufhin verurteilt. Der Prinz beschuldigt Leona, ihn mit sechs Kavalieren betrogen zu haben, Leona aber führt ihm sechs Balletteusen vor, mit denen er sie betrog. Jeykel entfaltet vor dem Prinzen seinen älteren Heiratskontrakt. Die Verhandlung, die der Vorsitzende trotz allen Glocken-

* Eine im Entwurf angedeutete Szene mit Pensionsmüttern und Mädchen, auf welche noch das jetzige erste Bild vorbereitet, wurde fallen gelassen.

** Der Häuptling heißt Mine Haha.

schwingens nicht länger durchzuführen vermag, löst sich in einem exzentrischen Cancan auf.

Ich vermute, allerdings ohne irgendeinen äußeren Beleg dafür beibringen zu können, daß Donald, welcher das amerikanische Leben gut kennengelernt hatte, dem hier ganz unbewanderten Bruder in bezug auf das Stoffliche Beihilfe geleistet hat. Die Handlung, die mit dem gutkomponierten zweiten Bilde ihren Höhepunkt erreicht, wird in der zweiten Hälfte der Pantomime schwächer und versickert schließlich. Aber sie ist ja im Zirkus noch weniger als sonst Zweck, noch mehr als sonst nur Mittel, um den Apparat in Bewegung zu setzen. Und das erscheint bemerkenswert an diesem Werke, daß Wedekind genug Kenntnis der Materie und genug Technik besitzt, um eine solche Aufgabe im Sinne des Zirkus durchzuführen. Auf ein weltstädtisches Millionenunternehmen schneidet er seine Pantomime zu, und die Fantasie spart keine Mittel. Er verwendet ein in allen Gebieten der Exzentrikkomik und Parterreakrobatik geschultes Personal: den Jockey Jeykel, die Tänzerin Leona, das grotesk dicke, diamantenübersäte Paar Kneebs, die pedantischen Professoren, den dummen August, der im IV. Bilde die Hauptrolle spielt, und er bringt, besonders wo die Handlung lahmt, eine sich überstürzende Fülle komischer Einzelheiten und Intermezzi: Flick-Flack, Prügel, Schüsse, groteske Tänze, der Chinamann kotzt nach einem Pulver die gestohlenen Dollarscheine, Mrs. Kneebs verliert ihre Röcke, der Riesendurst der Professoren, die sehr lustige Verwechslung von Tier und Mensch. Er führt eine gewaltige Statisterie vor und füllt seine wechselnden Schauplätze mit charakteristischem Treiben: American Bar, Farm, Rennplatz, Prärie, Nationalfest, Bormach, Gerichtssaal. Natürlich wirkt das Ballett mit, und auch die Manegediener werden nicht vergessen. Er braucht eine Menge wilder und zahmer Tiere und zeigt auch Dressuren; besonders häufig und wirksam ist natürlich das Pferd verwendet:

Einfangen mit Lasso, Wettrennen, Flucht, Verfolgung. Gespanne von Sportswagen verschiedenen Charakters, amerikanischer Reiseplanwagen. Dankbare Motive gibt er der Ausstattung: Steppe bei Siouxcity, Lichteffekte in nächtlichem Dunkel, Zug mit Festwagen zum 4. Juli; allerdings bleibt das fertige Stück hinter dem ersten Entwurfe zurück, welcher Luna mit ihrer Mondsichel auf einem Trapez erscheinen ließ, lebende Kandelaber aufstellte* und auch ein Wasserspiel mit Schiff und Brücke einfügte; erläuternde Zeichnungen fanden sich am Rande; in Notizbüchern entwarf er die leuchtenden Moskitos. Reichlich ist auch die Musik vertreten: Glorie Glorie Halleluja der Neger mit Banjo und Ziehharmonika, Offenbach-Tanzmelodien, Blechkapellen, Gesang der „Stimmen der Wüste".

Das Spiel kommt ganz ohne Sprechtext und Programmerklärung aus, es verwendet nur ein paar Plakate: Dancing for five cents, Rennanzeigen, Heiratskontrakt, Pferdenamen, Nach Europa, Nach Amerika, und ist jedenfalls konsequenter als der gewöhnliche Film. Der buntbewegte, stets interessierende Vorgang wird allein durch Pantomimik und geschickte Benutzung von Emblemen getragen. Zweifellos würde „Bethel", ein wenig bearbeitet und mit modernen Zutaten versetzt, auch heute noch wirksam sein. Es wurde bisher nicht aufgeführt, obgleich Wedekind sich darum bemühte und sich sogar zur Einstudierung bereit erklärte.

Die epische Prosa tritt immer noch zurück, ihre Zeit kommt erst 1895/96 wieder. Vielleicht bedeutet die Reihe meist erlebter, mit ein paar Schlagwörtern bezeichneter „schöner Geschichten" in seinem Notizbuch eine Stoffsammlung dafür; sie ist nicht benutzt. Wir besitzen ein paar Entwürfe, sie sind aber nur Vorstadien. „C. B. Novelle von Fr. W." skizziert drei Kapitel aus dem Leben eines Corpsstudenten, der auf Mensur entstellt wird und infolge eines

* Siehe auch die „Kaiserin von Neufundland".

Zerwürfnisses mit seinem Vater nach Amerika geht. Autobiographischen Einschlag wie diese hat auch die Erzählung eines tiefer aufrührenden Liebeskampfes der Münchner und Pariser Zeit, von dessen Heftigkeit bereits die vorn zitierten Münchner Notizbuchstellen kündeten. Von ihr sind sieben Abschnitte entworfen; den Schluß bildet das „Elend in Paris. Eine verzweifelt schwache Hoffnungsperspektive, fantastisch, bewußt — verbrecherisch." Objektiver ist die Novelle, welche handeln sollte von zwei Menschen, die einander bei ihrer ersten kurzen Begegnung in gegenseitigem Banne anstarren, er wird blind, und sie, die seinen Blick nicht vergessen kann, irre. In der Blindenanstalt erwacht sein inneres Leben, und er begibt sich auf die Suche nach ihr . . . „Der Sohn des Hauses, ein five o clock tee von Fr. W." führt Gespäche im Hause der Read auf, welche an eine Geschichte Barbey d'Aurevillys anknüpfen: — ein bald nach der Geburt verstorbenes Kind ist von den Eltern in Spiritus aufbewahrt und wird Gegenstand späterer Verdächtigungen. Wedekind beginnt, aus dem Rohstoff die Idee zu entwickeln. Ausgeführt wurde nur die kleine Erzählung „Flirt", die im Frühling 94 entstand; sie geht auf ein Erlebnis zurück, welches Wedekind, wie bereits erwähnt, während seiner Londoner Zeit im Hause eines deutschen Dr. B. hatte, und benutzt fast wörtlich den Abschiedsbrief des Doktors an ihn vom 20. April 94. — Ein unverschämter Gewohnheitslügner und Fantast, von Beruf Kunstmaler, von Rasse Jude, liebt Alma, die Tochter eines Redakteurs, eine hysterische Malerin, hüllt aber seine Gefühle in die Wolke hypnotischer Experimente, die er mit dem Mädchen vornimmt, und ist zu feige, diese Neigung ihrer Mutter, seiner eigenen Frau, seinem Freunde gegenüber zuzugeben. Die Mutter, eine Mischung von tollem Zigeunerblut und echt deuscher Hausbackenheit, Jüdin, eine geschmacklose, nervöse, zynisch-brutale, verlogene Frau, sucht den Maler an sich zu fesseln und von ihrer Tochter abzuziehen. In der

ausbrechenden schmutzigen Gärung versteht der Maler, seinem Freunde, einem jüdischen Schriftsteller, dem einzigen anständigen Menschen des Kreises, welcher auf Klarheit und Sauberkeit drängt, die Schuld aufzubürden, und dieser allein hat zu büßen; er wird ausgestoßen, und der Redakteur schickt ihm seine Serie Artikel über moderne Tanzkunst zurück.

In der Scherzählung des Schriftstellers tritt die Komik des unschuldig Leidenden grotesk zutage, obgleich Beiwerk die Handlung unübersichtlich macht. Der Stil ist in der Knappheit und ironischen Pointiertheit beachtenswert. Daß Wedekind sich inzwischen eine große Fertigkeit im Ausdruck erworben hat, bezeugt die geringe Abweichung des ältesten Entwurfes im Notizbuch I, ferner einer „Empfindungen" überschriebenen früheren Fassung (die beide nur teilweis erhalten sind), und des eigentlichen Manuskriptes. Wedekind sandte es an Malkowski, den Redakteur der „Modernen Kunst", der es aber ablehnte, dann gab Hartleben die Erzählung weiter mit ein paar Worten der Empfehlung an Otto Neumann-Hofer, der das „Magazin" und die Cottasche „Romanwelt" redigierte; sie wurde aber erst im Bd. VIII der Gesamtausgabe S. 281 ff. gedruckt.

Reicher als die epische Prosa sind Lieder und Balladen vertreten, wenige Bekenntnisdichtungen, aus welchen das Gefühl der Kälte, Leere, des Überdrusses und der Verzweiflung spricht, deren Ausdruck vom Zynismus grell getönt ist, wie „Marasmus", „Das tote Meer"*, „Allbesiegerin Liebe" (ursprünglich An Leontine), das sehr bildhafte und rhythmisch stark bewegte „An eine grausame Geliebte" und „Das Opfer", ernste Gelegenheitsgedichte wie das Fragment auf Carnots Tod: „O Tag voll Graun"**, solche

* Dazu die Titelzeichnung eines Leuchtturms „Pharus" mit der Angabe: Verlag Schabelitz.

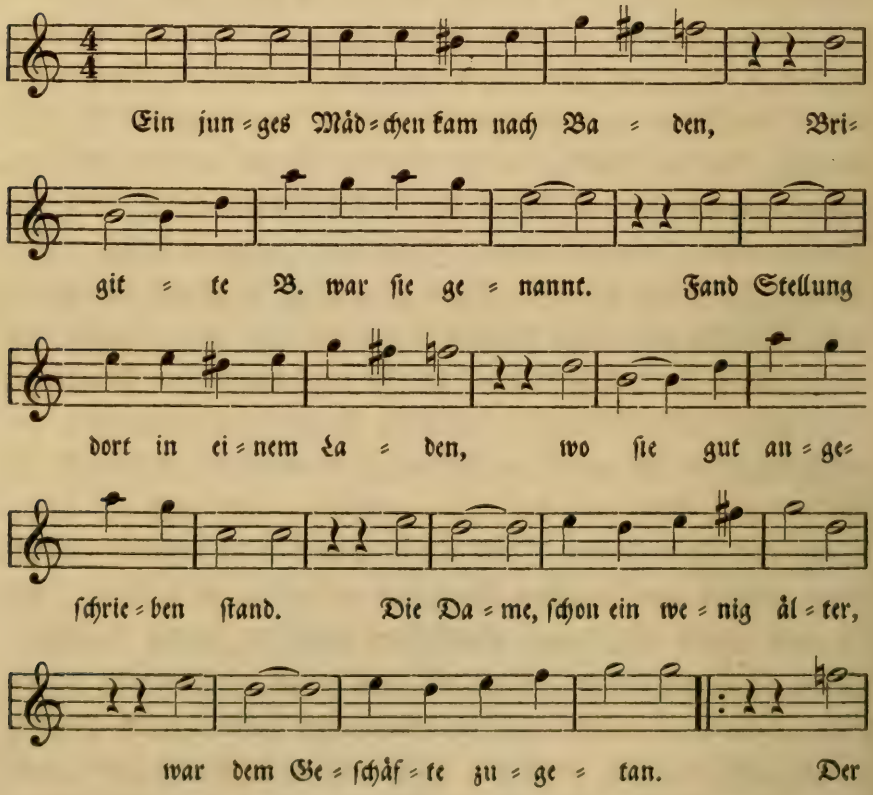
** Nicht gedruckt.

komischer Art, die eine Lebensweisheit kurz oder witzig pointiert zusammenfassen wie „Menschlichkeit" und die Goetheparaphrase „Wer etwas bringt, der muß gleich alles bringen, sonst schleppts der Pöbel stückweis hinterdrein," leichte erotische Strophen wie „Präliminarien" (An Katja) und „Das war Herr Kurt von Filzislaus"*.

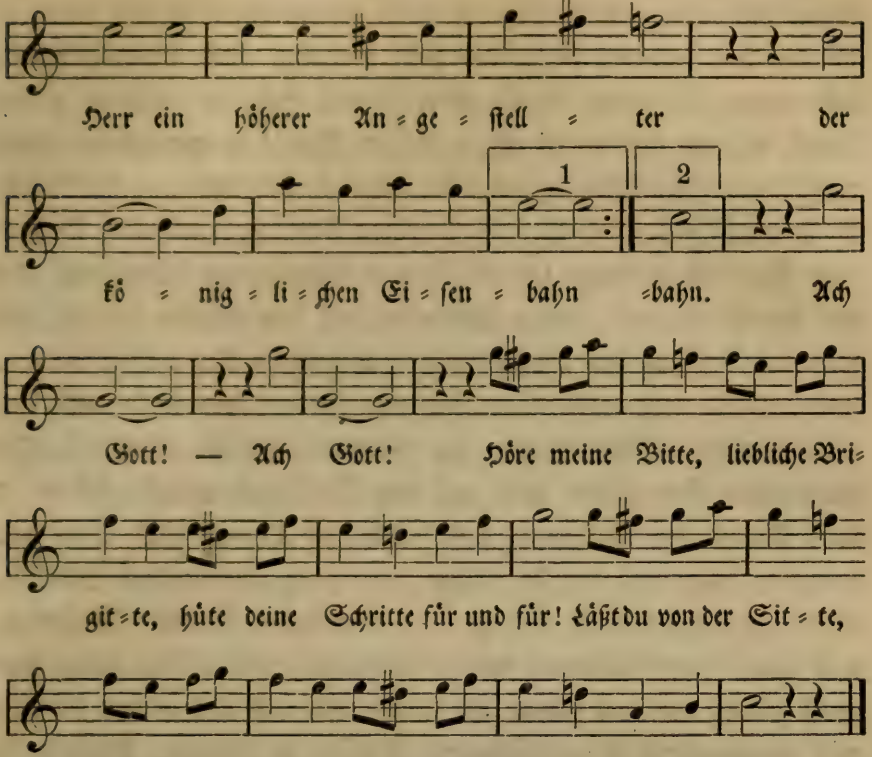
Kennzeichnend aber für diese Zeit ist die Verbindung von Vers- und Tonkunst. Wedekind zeichnet Schemata für Gitarregriffe und Rhythmen, welche er — nicht ganz sicher — mit Zahlen begleitet, er notiert Lehrgänge des Violinspiels und skizziert in Buchstaben und Noten Melodien: den Ambrosianischen Lobgesang; den Bernermarsch; An den Rhein, an den Rhein; Wenn der Lenz über die Alpen kommt; Ob ich dich liebe; O du himmelblauer See; den Daisywalzer, Hornpipe Dance, Irish Jig, Highland Fling, Welsh Dance, the Skirt Dancer. Wenn er gesteht, er mache zur Erholung Gedichte und spiele Gitarre dabei, so geht das zunächst auf Scherzverse, die sich, wie schon in der vorhergehenden Münchner Zeit, gern an volkstümliche poetische Formen anlehnen und mit volkstümlichen Melodien verbinden, Schnadahüpfl, Schön ist ein Zylinderhut, Eins zwei drei, eins zwei drei; aber auch auf Tanzreime und kleine Lieder. Jetzt zuerst scheint er zu eigenen Versen einen eigenen musikalischen Ausdruck geschaffen zu haben: „Als ich zum ersten Mal mein Schätzchen sah",* „Mein Lieschen" (Mariechen trägt keine Hosen) mit zwei später verworfenen Melodien, „Mein Kätchen" (Mein Aennchen fordert zum Lohne), „Ilse" (Alice: Ich war ein Kind von sechzehn Jahren) und „Der Anarchist", dessen älteste Melodie der des vorigen Liedes recht ähnlich war. Auch die Jugendstrophen „Alte Liebe" (Ich hab dich lieb) bekommen jetzt ihre Weise, und für die „Neue Kommunion" wird eine Melodie entworfen, die er später wieder

* Nicht gedruckt.

fallen läßt.* Besonders beschäftigt er sich mit epischen Versdichtungen, er zeichnet die alte Bänkelsängerballade auf „In Berlin, der preuß'schen Residenze" und schreibt, wie der Sänger im „Sonnenspektrum" erzählt, unter dem Eindruck einer Gerichtsverhandlung seine „Brigitte B.", zu welcher neben einer anderen Melodie auch die bekannte schon damals komponiert wurde. Sie lautet in ihrer ursprünglichen Form:



* Die jetzige, später komponierte Melodie ist im Werdenfelser Lande (Oberbayern) als Jodler gebraucht, aber überhaupt in den Alpen verbreitet und aufgezeichnet in „Unsere Lieder, Singbuch für Oesterreichs Wandervögel" (Hofmeister, Leipzig) als „Der Gröbminger Labheuger", Wullaza-Jodler aus Gröbming, Schladming, Aflenz in Steiermark um 1830.



Gleichzeitig entſtehen „Die Keuſchheit": Schimmernd füllte ſich der Teller, und ihr Gegenſtück „Das arme Mädchen": Bot mir einer was er wollte, deſſen Kompoſition ausdrücklich Opus XVI genannt wird.* Der Wortlaut weicht wenig vom jetzigen ab, nur war „Die Keuſchheit" früher um ſieben Strophen länger. „Brigitte B." und „Das arme Mädchen" gehören ihres ironiſch-grotesken Stiles wegen zu ſeinen beſten Bänkelliedern und ſtehen denen Detlev v. Liliencrons durchaus ebenbürtig gegenüber.

Wenn Wedekind ſpielend Dichtung und Muſik verband, ſo ge-

* Das „Sonnenſpektrum" nennt Opus I das nichterhaltene Gedicht „Verlaß das Dunkel der Bruſt, mein Lied".

schah das aus einem Zuge zum Elementaren, dem wir schon so oft bei ihm begegnet sind, aus dem Streben nach unmittelbarer, lebendiger Wirkung. Auch Goethe und Schiller kannten diesen Trieb und versuchten in ihren späten Balladen wenigstens einen rein literarischen Wettstreit mit der epischen Versdichtung der Alten, die sie um den musikalisch-rezitatorischen Vortrag beneideten. Bürger war Vorbild in seiner zur Rezitation drängenden Rhythmik, wie wir bereits S. 101 sahen. Wedekind hat das richtige Gefühl, daß Lied und Ballade ihre Vollendung noch nicht im Text haben können, und deshalb geht er im Gegensatz zum literarischen Gebrauche auf die natürlichen Forderungen der Gattung, auf die ältesten Traditionen des Kunstliedes und auf das Volkslied zurück, indem er dem Worte die Resonanz und Fülle des Tones leiht. Das war damals, lange vor der Brettlzeit, ein ganz vereinzeltes Streben. Sein Instinkt leitete ihn gut, er übernahm fremde Melodien, und seine vom Großvater mütterlicherseits ererbte Begabung war groß genug, um auch eigene, im Motiv reizvolle und in der Rhythmik ausgeprägte Kompositionen schaffen zu können. Meister ist Wedekind in der Verwendung der Molltonarten. Und bei aller stellenweis unerhörten Kühnheit des Dilettanten in der Modulation kommt doch im ganzen ein Ausdruck zustande, der auch vom absoluten Standpunkte aus musikalisch wertvoll ist. Das haben oft genug Musiker vom Fach bewundernd zugegeben.

Veröffentlicht wurde damals eigentlich nichts. Mitte Mai 92 sandte er fünf Gedichte an Bierbaum, der ihn um Beiträge gebeten hatte zu seinem Musenalmanach auf 93, an ihrer Stelle aber kam „Elins Erweckung" zum Druck; und im März 93 schickte er die „Hunde"-Elegie an Karl Kraus für seine „Satirenanthologie." Erst die Zusammenstellung der „Fürstin Russalka" zeigte, was und wieviel er bisher in Gedichten geschaffen hatte.

Mehr noch als die epische Prosa, Lyrik und Ballade, mehr sogar

noch als die Pantomime beschäftigte ihn das Drama. Von den Entwürfen bedeutet am wenigsten die knappe Skizze des dreiaktigen Schauspiels „Einmal ist keinmal" mit dem Zusatz „nach Lessings Jungem Gelehrten". Der Held Damis des Lessingschen Lustspiels interessiert anscheinend Wedekind so wenig, daß er ihn gar nicht erwähnt. Aber auch die Liebeshandlung konnte er nicht gebrauchen. Seine männliche Hauptperson ist Valer, an welchem ihn doch höchstens reizen konnte, was Damis II, 12 sagt: „Er hat seit einigen Jahren die Bücher beiseite gelegt: er hat sich das Vorurteil in den Kopf setzen lassen, daß man sich vollends durch den Umgang und durch die Kenntnis der Welt geschickt machen müsse, dem Staate nützliche Dienste zu leisten." Wedekinds weibliche Hauptperson Marianne hat mit Lessings Juliane gar nichts zu tun. Sein Vater, ein armer Tropf, liebt die reiche Marianne. Diese hat ein Kind und will einen reichen Alten heiraten, der froh ist, daß sie ein Kind hat, während Valer nicht darüber hinwegkann. Da stellt sich heraus, daß das Kind von ihm ist, worauf er sie heiratet. Charaktere und Handlung sind frei erfunden. Die Beziehung auf Lessing ist also wohl ein Scherz.

Wichtig ist das „Faustine"-Fragment, in welchem wir die ersten Bemühungen um das „Franziska"-Problem besitzen. Wenn dieses auch jetzt schon mit charakteristischen Zügen hervortritt, so soll es doch erst im Zusammenhange mit dem späteren Drama behandelt werden.

In ihm wie in dem Fragmente „Gottesgeburt" erkennen wir einen entschiedenen Willen zu menschlich bedeutsamen, fundamentalen Konflikten. Geradezu Hebbelisch mutet dies „Drama mit lauter nackten Personen" an, das uns Urbeziehungen und Urzustände vorführt. Wedekind fand im britischen Museum massenhaftes Material für Studien, die er eine Zeitlang auch getrieben zu haben scheint. Die Szenerie ist für die ersten Bilder Meeresufer und

Höhle, für die folgenden zwei Berggipfel in der Sintflut. Auch der Hund und das wilde Tier spielen mit. Die Fantasie denkt hier so wenig wie in anderen Werken während des Schaffens an die Bühne. Der Mann neigt sich mit dem Altern der Frau und dem Aufblühen der Tochter dieser zu, wird aber von der Frau zurückgehalten. Der Jüngling kommt über Meer, küßt das Mädchen und beseitigt die Entrüstung der Eltern, indem er dem Vater bei der Arbeit hilft und sich von der Mutter entjungfern läßt. Der Tochter Freundschaft gewinnt er durch die Erzählung seiner Meerfahrt, „wobei er unverschämt und naiv aufschneidet; ein Drache, Ungeheuer (Anfang der Poesie)". Seine Liebe wächst, er sucht die Einsamkeit und verfertigt der Spröden einen Haarschmuck. Auf der Jagd, nach gefährlichem gemeinsamem Kampfe mit einem wilden Tiere vereinigen sie sich liebend. Die Honigmonde bringen das arbeitsunlustige, scheue, unfreundliche Paar in Gegensatz zu den Eltern. Der Jüngling fühlt sich durch das schwangere Mädchen abgestoßen und flieht, die Zurückgebliebene muß verächtliche Behandlung dulden. Der Jüngling kommt von einem mächtigen, unbewußten Drange getrieben zurück, während das Mädchen in Wehen liegt. Unter körperlichem Schmerz und seelischem Jubel bringt sie einen Knaben zur Welt. Die Eltern sind plötzlich lieb und rücksichtsvoll gegen ihre Tochter (Hure und Gattin). Die Sintflut bricht herein, die Eltern fallen ihr zum Opfer, die Familie verläßt den Ort und flieht mit Scharen wilder Tiere durch den Wald. Die Kreatur tut sich nichts zuleide. Die Menschen erreichen einen Berggipfel. Das Wasser steigt. Auf einen benachbarten Gipfel hat sich eine Löwin mit zwei Jungen gerettet. Sorge um die hungernden Seinen treibt den jungen Vater durch die Flut, um der Löwin ein Junges zu rauben. Die Frau will es nicht zugeben und warnt. Der Mann ertrinkt, und auch die Tiere gehen unter. Die verzweifelte Mutter verflucht das steigende Gewässer und

schreit Rache. Das letzte Stück Erde zu ihren Füßen ist versunken, sie betet um Hilfe für ihr Kind, sie fleht, einen Vogel zu schicken, der es ihr nimmt und forträgt, sie bietet dem Himmel ihren Knaben an. Das Wasser sinkt. Der Gottesglaube entsteht.

Was der erste Akt einer „Astarte" war, den er am 4. Dezember 92 beendet, sowie die Tragödie „Staub", von der ein Titelblatt vorliegt, wissen wir nicht.

Siebentes Kapitel

Die Büchse der Pandora

Mehr als jedes andere Thema hat den Dichter in der Paris-Londoner Zeit die Sinnenliebe künstlerisch beschäftigt, genauer gesagt ihre Form in der Prostitution. So begegnet uns denn immer wieder die Dirne und das Bordell als Stoff. In der Lyrik und Ballade: Ilse, Allbesiegerin Liebe, Das Opfer; in der Prosaepik die Entwürfe „Der Brand eines Bordells" in Tagebuchform, vom April 92 der Roman „Leiden eines Freudenmädchens", ferner — ungewiß, ob als Epos oder Drama gedacht — „Die eiserne Jungfrau im Bordell" mit dem Schlußsatz: wenn die einen Mann bekommt, umarmt sie ihn wie die eiserne Jungfrau; und „Das Aristokratenbordell", das in Wien aus Wohltätigkeit eingerichtet wird. All diese vor Knappheit kaum greifbaren Skizzen aber machen bald einem dramatischen Werke Platz, das die Interessen und Bemühungen langer Jahre zusammenfaßt.

Die früheste Form dieser Szenen, welche zunächst noch unbetitelt sind, ist uns in den ersten vier Notizbüchern und den losen Blättern erhalten. Die Arbeit geht wohl bis in den April 94 zurück und findet ihren Abschluß mit der Handschrift „Das Sonnenspektrum oder Wer kauft Liebesgötter. Eine Idylle aus dem modernen Leben von Frank Wedekind", das, den Vorarbeiten nach zu urteilen, noch im Hochsommer 94 beendet sein kann.* Hier ist aber nicht mehr als der erste Akt gestaltet; für das übrige vier-

* Auf der Rückseite des Vorspiels der Stollbergischen Handschrift der „Jungen Welt" befinden sich Bruchstücke einiger Szenen des „Sonnenspektrums", die wohl ein Zwischenstadium bedeuten zwischen den Notizbüchern und dem obengenannten Manuskript.

aktige Stück liegen nur Entwürfe vor. Die Fassungen unterscheiden sich bloß durch einigen Namen- und Rollenwechsel, sowie dadurch, daß die erste Form fester ist. Im übrigen steht das Ganze, von geringem Hin- und Herschwanken abgesehen, gleich merkwürdig fest.

Im Park eines Freudenhauses ergehen sich Franziska und der Schriftsteller Gregor im Geplauder über ihren Beruf und verschwinden. — Madame naht mit dem Doktor, in größter Sorge über ihren erkrankten Liebling Minetta, während sie über die andere Gesellschaft jammert. Der Doktor sucht sie zu beruhigen. — Der Zyniker Heinrich straft die kalte Melitta, indem er sie auf der Wippelbank prellt. Währenddem erscheinen der Kaufmann Max und der Konservatorist Theophil, gefolgt von Rebekka und Scharolta. Sie helfen der gepeinigten Melitta nicht und gehen weiter; Heinrich gibt sie erst frei, nachdem er sich die Hose zerrissen hat. — Schneewittchen allein. Sie ist nicht verpflichtet, dem Herrn ihr Inneres preiszugeben. Das Herz behält sie für sich. — Der Reitknecht Peter und Mine Haha sind in tiefster Liebe verbunden. Aus dem vollendeten Feingefühl, womit sie einander behandeln, spricht der verhaltene Wunsch eines gemeinsamen Lebens. — Adalberts Monolog vor Schneewittchen in der Schaukel. Er hat Halt und Kraft verloren und ist ihr hingegeben, kann sie aber nur erreichen, wenn er gelassen scheint. Schneewittchens Sicherheit wird dadurch erschüttert. — Theodor, ein Mann von gewöhnlicher Sinnlichkeit, hat mit Kadudja bei Tag Liebe genossen, was streng verboten ist; aber in drei Wochen ist er verheiratet, „dann hat die Herrlichkeit ein Ende". Sein schmutziger Geiz belohnt sie mit einer Mandarine, die er dem Südfruchthändler Perugino* für zehn Pfennige abkauft. — Elise erscheint, um sich anzumelden. Ihr Selbstgespräch offenbart Furcht, Unruhe, Staunen und Entschlossenheit. Franziska

* In der ältesten Fassung steht Paravicini, ein Name, der uns bei Wedekind nun schon zum dritten Male begegnet.

und Gregor beschwichtigen die Zitternde, fragen sie aus und machen ihr Hoffnung, daß man sie nimmt. Madame empfängt sie abweisend und schiebt ihr mit grober Beredsamkeit die faulsten Motive unter. Oh, sie kennt den Undank der Welt und die Tücke der Behörden! Langsam verfangen aber die bescheidenen Bitten und ernsten Versprechungen des Mädchens, um so mehr als sie jugendlich frisch und hübsch ist. Nach dringlichen Ermahnungen an ihre Pflicht läßt Madame behutsam ihr weiches Herz siegen und befiehlt, Elise zum Doktor zu führen, zu baden und einzukleiden. Die zurückgebliebene Madame überfällt der Schmerz um die makellose Minetta, die nun sterben muß; sie zweifelt an Gottes Güte und korrigiert ihm in seine Welteinrichtung ihre eigene hinein. — Edgar ist ohne Karte eingedrungen. Madame, die gleich merkt, daß sie es mit einem wohlhabenden Manne zu tun hat, bietet ihm ein Abonnement auf den Monat und pfeift ihre Mädchen zusammen, die sich nun in den sieben abgetönten Sonnenspektrumsfarben ihrer Hemden auf die Rundbank zur Schau setzen. Edgar wählt Melitta und zieht sich mit ihr zurück. — Madame in ihrer Verzweiflung möchte den heilkundigen Schäfer zu der totgeweihten Minetta rufen, was der Doktor als ungefährlich bezeichnet. Besorgnis macht ihm die Aufregung von Madames subtilem Nervensystem. Das Gespräch biegt wieder in die Tiefen ihrer Weltanschauung ab. — Unter Gesang wird die eingekleidete Elise vorgeführt, deren prächtige Erscheinung alle in Entzücken versetzt. Ihr größtes Wunder aber erleben sie, als der Doktor verrät, daß Elise noch Jungfrau ist. Nachdem sie die Versicherung gegeben hat, daß sie freiwillig hier ist, muß sie ausführlich berichten, welche Umstände sie zu dem Entschlusse brachten. Alles staunt über die Gewalt und Naivität der Beweggründe, die sie zu ihrem wahren Berufe führten. Madame treibt es wieder zu ihrer Kranken, während die Mädchen Elise noch eingehend ausforschen und dabei ihre eigenen

Schicksale auskramen. — Der Sänger Eoban kommt jubelnd begrüßt mit einer Harfe und singt, begeistert von Elisens Schönheit, das Lied vom „Armen Mädchen". Elise zu seinen Füßen bricht in Schluchzen aus.

Dem I. gibt Wedekind die Überschrift „Der Liebesgarten". II, 1, der wohl am Spätnachmittag und Abend spielen sollte, nennt er „Das Gewand der Unschuld".* Franziska und Elise sind in ihrem Zimmer beim Ankleiden beschäftigt. Melitta erzählt im Vorbeihuschen von ihrem Zusammensein mit Edgar. Rebekka kommt, um die beiden abzuholen. — Die zweite Szene schildert ein Fest in Weiß und heißt nach dem aufgeführten Stück „Der Schlüssel Salomonis".** Die Mädchen hängen Laternen auf. Der Doktor, versunken in die Schönheit der Landschaft, besinnt sich auf seine Aufgabe und probiert den Vorhang. Man sammelt sich. Rebekka und Franziska bilden mit Gitarre und Mandoline das Orchester. Scharolta führt einen Czardas vor, während die Herren — zur Belebung der Szene — kritische Bemerkungen machen. Mine Haha zeigt einen Skirttanz und singt dazu drei Yankeedoodleverse, Kadudja tanzt einen Bauchtanz. Der Prolog (in einem Entwurfe spricht ihn Madame) gibt die Erklärung des Titels: Man will die Kunst zeigen, jedes Mädchen in zehn bis zwanzig Minuten zu verführen, eine Kunst, die weniger auf der in dem Stück dargestellten Schlauheit der Männer, als auf der dargestellten Genußsucht der Frauen beruht.

Das Schauspiel selber, das ursprünglich eine Geschichte aus Boccaccio, oder eigentümliche Begriffe über Jungfräulichkeit und platonische Liebe, oder „sonst was Kräftiges" bringen sollte, besteht aus fünf drastischen Szenen: Schneewittchen als Jungfrau sitzt

* Ich halte mich im folgenden wie schon z. T. vorher eng an Wedekinds Worte.

** Siehe den Münchner Plan des Freiherrn v. Trenck, der aber wohl erst jetzt Gestalt gewinnt.

am Spinnrad. Die Tugend ist ihr langweilig geworden, sie hat keine Zeit mehr zu verlieren und will nun mit Gewalt lieben. Melita als Knabe entbrennt in keuscher Leidenschaft, setzt sich ihr zu Füßen und will sie küssen, flieht aber vor ihrem heftigen Widerstreben davon. Die Jungfrau zerbricht ihr Spinnrad und greift, weil sie weiß, daß das „den Mann" interessiert, zur Poesie, Goethes Faust. Melitta kommt als aufgeklärter Jüngling und möchte sie verführen, hat aber nur die Kraft zum Liebeln und liest der Tiefenttäuschten seine Gedichte vor (H.....). Die Jungfrau nimmt Singstunde. Melitta erscheint nun als liebeshungriger junger Mann, den sein Verlangen geradeaus treibt (Wedekind). Sie ist in ihrem Widerstande schwächer geworden und nähert sich ihm liebkosend, den leider die Gefühle zu früh verlassen. Die Jungfrau emanzipiert sich und studiert Medizin. Er (Melitta) hat sich in einem Bordell gekräftigt, fühlt sich aber angeekelt und nimmt die Flucht. Die Jungfrau wird Nonne. Sie muß so tun, als habe sie auf alles verzichtet. Keinen Kuß darf sie zugestehen. Es kostet furchtbare Überwindung. Er kommt als Beichtvater, wieder von Melitta gespielt, schlägt seine Soutane auseinander und wendet das Universalmittel an, das heißt, er läßt sie den mächtigen Schlüssel Salomonis fühlen, während er sie küßt. Ihres Widerstandes wird er bald Herr.

Dies Spiel, wenn es auch in der Idee stecken geblieben ist, gesellt sich den stärksten Erotika der Weltliteratur. Italienische, spanische und französische Schwanksammlungen waren wohl Vorbild, auch französische Kupfer mögen eingewirkt haben. Der Dialog, für welchen die Versform vorgesehen war, sollte „sehr naiv und sehr stark, ohne Grenzen" sein. Die wenigen aufgeführten Stellen halten dieses Versprechen.*

* Einzelne Charakterzüge, Beziehungen und Verse kehren viel später in dem Fragmente „Der Taugenichts" wieder, Bd. IX der Gesamtausgabe S. 245 ff.

Die dritte (nicht bezeichnete) Szene führt die allgemeine Toilette zum Essen vor. Elise weiß sich nicht zu zügeln, Szene vier ist überschrieben „Die Jungfrau." Sie zeigt das Bankett. Theodor wird hinausgeschmissen. Bald darauf kommt ein anderer Herr (Alexander Herzen); Elise läßt sich von Heinrich karessieren und gerät in Ekstase. Betrunkenheit. Madame mahnt zum Aufbruch und schickt die Gesellschaft zu Bett.

III. „Parricida". Ein Herr mit seinem Mädchen in einem kleinen Schlafzimmer. Küsse, Geplauder, Auskleiden, kleine Bettelei, öfterer Genuß, gute Nacht. Die Wache kommt und holt ihn aus dem Bette. Er ist Vatermörder. Die Namen des Polizeihauptmanns und zweier Gendarmen sind angemerkt.

IV. „Das Gespenst". Die Mädchen nehmen ihr Morgenbad und erzählen ihre Erlebnisse. Dann wird Minetta von den Schwestern auf einem Tragbette hereingeschafft, gewaschen und zur Beerdigung hergerichtet. Sie setzen sich auf die Enden der Bahre und schwatzen: Jetzt ist sie wenigstens sicher, daß sie auch tot ist. — Sie heben sie auf und tragen sie zu achten wieder hinaus. Es klopft.

Melitta: Herein.

(Es klopft wieder.)

Scharolta: Herein.

(Es klopft wieder.)

Alle: Herein.

(Es klopft wieder.)

Melitta (zu Elise): Geh mal und sieh, wer da ist.

Elise (geht zur Türe, öffnet und schreit auf): U-je!

Mine Haha: Was ist denn?

Elise: Es ist ein Gespenst draußen.

Melitta: Was ist draußen?

Elise: Ein Gespenst — Soll ich es hereinlassen?

Alle: Ja. — Ja, ja.

Das Gespenst (huscht herein).

Wedekind sagt selber, daß er sein „Sonnenspektrum" geschrieben habe unter dem Eindruck von König Sudrakas „Irdenem Wägelchen", dem indischen Schauspiel von Vasantasena, der Dienerin Buddhas. In diesem zeigt der verzückte Dichter das Leben und Schicksal der Hetäre, deren reizende Schiffe „die Brüste, Hüften und Schenkel sind, die im Meere der Liebe fahren, dessen Wasser Zuneigung ist", des „Liebesgottes Markt, auf dem die Schönheit aufgespeichert liegt", die „leibhaftige Pracht des Frühlings", und insbesondere im IV. das an Indras Himmel erinnernde Freudenhaus, die fantastische Pracht seiner Höfe und Parks mit Blumen und Bäumen, Teichen und Schaukeln, seiner Paläste mit Sitzen der vornehmen jungen Herren und alten Schmarotzer, den Luxus an Kleidung, Schmuck, Parfüm, Bedienung, den Prunk der Feste mit üppigen Tafelgenüssen, Instrumentalmusik, Gesang, Tanz und Liebe.

Wedekind in seiner Begeisterung ruft für die Einrichtung seiner Szene die ganze Macht der Fantasie zu Hilfe. I. Eine kühle schattige Allee aus breiten Platanen. Der Boden ist mit feinem gelbem Sande bestreut. Zwischen den hellen Baumstämmen stehen dunkelgrüne Bänke. Rechts vorn eine kleine Rotunde mit einer halbkreisförmigen Marmorbank. Hinter der Allee im grellsten Sonnenlicht ein runder Rasenplatz mit einer Schaukel und einer Wippelbank. Den Hintergrund bildet die breite weiße Front eines einstöckigen Hauses mit vier schlichten Säulen, die ein niedriges Frontespice tragen. Einige Stufen führen zum Rasen hinunter. Zwischen den beiden mittleren Säulen steht die Haustüre offen. Die Fenster sind mit grünen Läden verschlossen. Notizbuch I bringt eine Zeichnung dazu. II. Die Szene ist von der Seite genommen, links vom Schauspieler die Hinterfront des Hauses, eine Veranda, zu beiden

Seiten Säulen mit Zyklamen, in der Mitte der Hinterwand die Türe zum Innern, davor ein breites Podium, rechts die Treppe in den Garten hinunter, im Hintergrunde die Kolonnaden, in der Ferne das Meer. Der Doktor bewundert den schönen Abend, das Verglimmen der Wölkchen am Horizont, das dunkle Meer, den Abendstern. Bunte Laternen werden angezündet. Auf das bescheidene Bild des III., kleines Schlafzimmer, rechts Eingangstür, links ein verhängtes Toilettekabinett, im Hintergrund ein breites niedriges Bett, darüber ein unzüchtiges Freskogemälde aus der Mythologie, folgt im letzten Akte wieder ein prunkvolles: ein von Säulen umgebenes Bassin im Hause.

Der Szene entsprechend ist auch das Kostüm der Herren und Damen prächtig gewählt, die Hemden der Mädchen zeigen die reiche Skala des Regenbogens, aber auch ihre Haarschleifen, Strümpfe, Strumpfbänder und Schuhe sind farbig abgetönt. Zeichnungen, einzelne ganz ausgeführt, zeugen von der Sorgfalt seiner Bemühungen. Das Fest in Weiß des II. ist ein wirksamer Kontrast. Auch Instrumentalmusik und besonders Gesang zieht Wedekind herein, so singt Perugino „Reich mir in der Schreckensstunde" und das Volkslied „Wenn der Lenz über die Alpen kommt"; die Mädchen singen „Ich war ein Kind von sechzehn Jahren" und „Die Sporen gewetzt und den Säbel heraus"; der Sänger Eoban stimmt an: „Verlaß das Dunkel der Brust mein Lied" und „Das arme Mädchen". Die Ballade von der „Keuschheit" ist dem ganzen Hause bekannt. Außerdem ziert der Dichter sein Stück mit Tanz und Theaterspiel aus. Es ist verständlich, wenn der Komponist Theophil sagt: „Ich schwelge hier in einer Flut von Akkorden. Ich höre Symphonien, ohne daß ein Laut die Stille unterbricht. Dieses sonnendurchleuchtete Grün mit den bunten Mädchenhemden dazwischen, die weißen Arme, die durch die Blätter blinken, wenn ich das einmal in Musik setze, das wird mein Lebenswerk, das wird

eine neue Kunst, ein andachtsvoller Kultus voll traumhafter Schönheit, voll feiner naiver Sinnlichkeit.

Der äußerlichen Verherrlichung der Dirne und des Freudenhauses steht wie bei Sudraka die innere um nichts nach. Madame, die es ja wissen muß, sagt: „Mein Haus ist ein Tempel der Freude und der Gesundheit" und „Ich übernehme meinen Gästen gegenüber die Verantwortung, daß sie mich an Leib und Seele erfrischt verlassen und möglichst bald und oft wiederkommen." Dabei gilt ihr jeder Mensch gleich, und sie duldet nicht, daß etwa diejenigen mit geringerer Aufmerksamkeit behandelt werden, denen der liebe Gott die Nase nicht ganz mitten ins Gesicht gesetzt hat. So ist auch für sie selber „jedes Mädchen auf Gottes weiter Welt so schön wie das andere. Da macht der gütige Himmel zum Glück keinen Unterschied." Den Unterschied machen nur die Männer. Das „Ornat", mit dessen Anlegen die Schamhaftigkeit der Außenwelt schwindet, ist ein Abzeichen des gleichen Priestertumes der Liebe. Gregor bestätigt Madames Überzeugung, wenn er der zitternden Elise bei ihrem Eintritt sagt: „Hier tut einem niemand ein Leid. Hier weint man nur Freudentränen." Madame legt der Aufgenommenen die Moral ihres Handwerks ans Herz: „Es gibt eben nur einen Weg in dieser Welt, um wirklich glücklich zu sein, das ist, daß man alles tut, was man kann, um Andere so glücklich wie möglich zu machen." Und der Doktor sagt von ihr mit paradoxer Betonung: „Sie wird schon herausfinden, wo ihre Stärke liegt. Das ist wie bei unserem Dichter Eoban. Dem kann man auch nicht vorschreiben, auf welche Weise er dichten soll. Was die wahre Kunst ist, das muß sich ganz aus sich selbst entwickeln. Alles übrige, und wenn es noch so schön mit den Gesetzen klappt, ist nichts als Prostitution." Daß die Seitenblicke auf die Damen der Gesellschaft bei diesen viel Schatten finden, ergibt sich aus dem Zusammenhange von selbst.

Vergleichen kann man das „Sonnenspektrum" mit der „Vasantasena" in der Begeisterung für das Allgemein-Menschliche und Natürliche des Gegenstandes, dessen häßliche und widrige Seiten ja auch Sudraka nicht unerwähnt läßt. Wedekind steht insofern ungünstiger da, als er die Verhältnisse und Anschauungen seiner Zeit gegen sich hat. Vielleicht auch deswegen betont er das Erotische als solches stärker. Im übrigen stellt Sudraka seinen Zehnakter auf die Basis einer viel breiter geschichteten Welt, von welcher Wedekind wohl nur die kriminalistischen Partien übernommen hat, die ja am äußerlichsten angeknüpft sind. In bezug auf Form kann man das einaktige Fragment natürlich nicht mit der klassischen indischen Dichtung vergleichen. Diese hat eine sehr bewegte und bei aller Buntheit doch geschlossene Handlung, während wir bei Wedekind zum ersten und einzigen Male nach einer solchen vergeblich suchen, so daß es uns beinahe Wunder nimmt, weswegen er für seinen Plan überhaupt den dramatischen Ausdruck wählte. Er ist sich dessen wohl bewußt. Er nennt sein Werk auf dem Titelblatt „Ein Idyll" und gibt ihm in der ausgeführten Handschrift keine Akt- und Szeneneinteilung. Man fühlt sich wiederholt an die reine Dialogkunst eines Abbé Galiani erinnert, von fern auch wohl an Nikolas Chamfort. Der lockere Bau ist Absicht. „Drei Seiten per Szene," heißt es im Entwurf, und wo die Urschrift darüber hinausgeht, kürzt er nach Möglichkeit. Elise steht im Mittelpunkte des ersten Aktes, der im übrigen die Neigungen der Mädchen zu ihren Bevorzugten und die Freundschaften unter sich darstellt. Es ist wahrscheinlich, daß Elise auch in den folgenden Akten Hauptperson war, aber es bleibt unklar wie. Der gespenstische Schluß erinnert an „Frühlingserwachen". Dieser Mangel an durchgehender Handlung ist stilistisch eine beträchtliche Schwäche, und so kommt es denn wohl, daß das „Sonnenspektrum" als Reflex in der erzählenden Prosa „Mine Haha" wiederkehrt, während ein bewegteres

Stück, wie schon erwähnt, in dem späteren dramatischen Entwurf „Der Taugenichts" Verwendung findet.

Die Charakteristik ist im einzelnen scharf und lebendig, besonders die in ihrer Mischung von Gefühl, Verstellung, Brutalität schillernde Madame, die über eine erstaunliche Menschenkenntnis und die ganze Philosophie und Politik ihres Berufes verfügt. Der Doktor in seiner reifen, humorigen Resignation, die rührende Gestalt der Elise, und im Gegensatz dazu etwa Schneewittchen, der Reitknecht . . . Diese Figuren sind in hohem Grade objektiv zu nennen, und dazu trägt ganz besonders der Dialog bei, welchem äußerste Natürlichkeit, eindringliche Schärfe und aphoristische Knappheit nachgerühmt werden muß. Er ist dem Tragischen wie dem Komischen, das hier eine besondere Rolle spielt, gleich gefügig.

Michael Georg Conrad erzählt, daß der Mäzen Baron Grote im Jahre 1895 einen Künstler suchte, der ihm ein Oratorium, wenn auch weltlichen Inhaltes, schaffen konnte. Conrad sprach damals mit Wedekind darüber, und dieser gab ihm als Probe einen dramatischen Entwurf von sechs bis zehn Quartblättern, der in einem Freudenhause spielte, und in dem eine Franziska auftrat. Es handelt sich also wohl um ein Stück aus dem „Sonnenspektrum". Baron Grote wies Wedekind sechshundert Mark an; der Dichter machte den Vorschlag, Grote solle ihm bis zur Vollendung der Dichtung jährlich zweitausend Mark geben, deren er bedürfe, wenn er sich ausschließlich und ruhig dieser Arbeit widmen solle. Da Wedekind nur an der Fertigstellung seines Werkes Interesse hatte, und Grote nicht glaubte, daß dies seinen Intensionen entsprechen werde, kam es zu keiner Einigung.

Teilweise schon für dieses Werk, mehr noch für die späteren, studierte Wedekind die Psychologie und Physiologie der Liebe. Minetta im „Sonnenspektrum" ist an Metritis erkrankt, und dazu macht er sorgfältige Aufzeichnungen aus medizinischen Werken über Ursache,

Verlauf und Heilung des Leidens. Auch mit dem Katarrh des Uterus und seiner Therapie, mit der sexuellen Hysterie und ihren Antihysterika beschäftigt er sich eingehend. Einen Hinweis auf die Quellen seiner Wissenschaft finden wir in der achten Szene des „Sonnenspektrums", wo Mantegazza, Charcot und Krafft-Ebing erwähnt werden. Von Paul Mantegazza kannte er zweifellos die Physiologie der Liebe und die Hygiene der Liebe, von J. M. Charcot wahrscheinlich die von Sigmund Freud übersetzten Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems, doch wird ihm überhaupt in Paris die Autorität des Forschers der Neurose und Hysterie öfter nahegetreten sein. Von Richard v. Krafft-Ebing hatte er die „Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindungen" gelesen. Ein Londoner Notizbuch merkt an: H. Ploß. Das Weib (zweite Auflage. Herausgegeben von Max Bartels, Leipzig 1887). In diesem Buche, das sich heute in Wedekinds Bibliothek befindet, sind Stellen angestrichen, die von den Hetären der verschiedenen Völker handeln, ihrer Erziehung, Sitte, Kultur, von religiösen Satzungen in bezug auf das Geschlechtsleben, heiligen Orgien und erotischen Festen, über die Notwendigkeit der Heirat und die Pflicht der Fortpflanzung. Notiert ist ferner Albert Molls Werk „Konträre Sexualempfindungen". Durchgearbeitet wie wohl überhaupt kein zweites Werk ist endlich Pierre Dufours sechsbändige Histoire de la prostitution chez tous les peuples du monde depuis l'antiquité la plus reculée jusque à nos jours Paris 1851—53, deutsch von Adolf Stille und Bruno Schweigger, Berlin-Leipzig 1899 bei J. Gnadenfeld, die sich auch in seiner Bibliothek befindet. Ich wiederhole aber, daß er sich eingehender mit diesen Schriften erst in späteren Jahren beschäftigt hat.

Das wichtigste Werk der Paris-Londoner Zeit, das eigentliche Hauptwerk seiner Jugend, ist die Tragödie „Lulu". Die Dichtung

kostete ihn mehr Zeit und Mühe als jede andere. Am 12. Juni 92 kommt ihm die Idee zu einer „Schauertragödie" in fünf Akten, die er rasch zu erledigen hofft; die Arbeit schreitet aber sehr langsam fort. Ende 92 scheint er an die Ausführung gegangen zu sein, und im Januar 93 ist der I. fix und fertig. Die Pariser Tagebücher und Briefe lassen das Wachsen einigermaßen verfolgen. Im Sommer während der zweiten Heimreise ruht das Werk, und im September nimmt er sein Drama dort wieder auf, wo er es vor drei Monaten unterbrochen hatte. In den Notizbüchern und Blättern werden Namen ausprobiert wie Rodrigo August Quast, Gräfin Geschwitz, die Geschwitz, Martha v. Geschwitz, werden Worte festgehalten und Dialogstücke entworfen wie das Gespräch Lulu—Casti Piani IV, 3, Schigolch—Alwa—Lulu V, 1 und Lulu—Geschwitz—Alwa V, 5. Am 1. Januar 94 meldet er: „Schreibe einige Szenen ab und lese den III. durch." Zwei Tage darauf ist der IV. fertig, den er am 5. Januar der Herwegh vorliest. Die Herwegh und die ebenfalls zuhörende Read fanden ihn fürchterlich wie die vorhergehenden, aber die letzte Szene und die Figur der kleinen Kadega überhaupt erregte bei beiden rückhaltloses Gefallen. „Anknüpfend an die Schilderung meiner Heldin erzählt sie mir dann die Geschichte, wie sich Marcell erschossen hat." Größere Bruchstücke bringt das Notizbuch vom April 94, nämlich V, 7 und II. Aus ihrer weitgehenden Übereinstimmung mit der fertigen Handschrift, sowie aus den beginnenden Bearbeitungen von I und II im Notizbuche vom 15. August 94, welche dem ersten Drucke sehr nahekommen, dürfen wir wohl folgern, daß ein roher, vorläufiger Abschluß schon im Sommer 94 zustande kam. Mit den verschiedenen Ausschriften aus den Notizbüchern* beginnt die Überarbeitung. Im Sommer

* Wir haben Bruchstücke der frühesten wohl auf den Rückseiten des I. von Stollbergs Manuskript der „Jungen Welt".

95 reicht Wedekind sein Werk Albert Langen ein, vielleicht die wiederum aus mindestens zwei Bearbeitungsschichten bestehende Handschrift mit dem Titelblatt

Frank Wedekind
Die Büchse der Pandora
Eine Monstretragödie

die einzige vollständig erhaltene. Auf diese Periode folgt nun die weitere Ausfeilung und Drucklegung des Ganzen, die erst 1902 abgeschlossen ist. Aber aus Gründen äußeren Zwanges, sowie aus künstlerischen und bühnentechnischen Erwägungen sollte das Werk auch später noch Veränderungen von Bedeutung erleben, so daß man sagen kann, Wedekind hat — wenn auch mit größeren Unterbrechungen — zwei Jahrzehnte daran gearbeitet.

Das Personenverzeichnis der ältesten Fassung ist dieses:

Schigolch
Lulu
Obermedizinalrat Dr. Goll
Dr. Franz Schöning, Chefredakteur
Alwa Schöning, sein Sohn erster Ehe
Eduard Schwarz, Porträtist
Dr. med. Bernstein
Martha Gräfin v. Geschwitz
Rodrigo Quast, Artist vom Belle-Union-Theater
Chevalier Casti-Piani
Bankier Puntschuh
Journalist Heilmann
Madelaine de Marcelle
Kadéga di Santa Croce, ihre Tochter
Bianetta Gazil
Ludmilla Seinherz, Korrespondentin

Ein Herr in Zivil
Mr. Hopkins
Kungu-Poti
Dr. Hilti, Privatdozent
Jack

Henriette, Zimmermädchen bei Schwarz
Ferdinand, Kutscher bei Dr. Schöning
Armande, Zimmermädchen bei Lulu
Bob, Groom bei Lulu

I. Dr. Schöning besichtigt bei dem Kunstmaler Schwarz das Porträt seiner verstorbenen Frau und entdeckt dabei zufällig ein Kostümbildnis der Lulu. Er kennt sie seit dreizehn Jahren. Die Siebenjährige las er als barfüßiges Blumenmädchen in einem Nachtcafé auf, ließ sie erziehen und bilden, nahm sie zur Mätresse und verkuppelte sie, die ihm lästig zu werden drohte, an den Obermedizinalrat Dr. Goll, von dem er sicher war, daß er sie in kurzem Zügel hielt. Lulu brachte es fertig, daß Goll sie heiratete. Er läßt sie jetzt unter seiner Aufsicht malen. Ohne von diesen Beziehungen zu wissen, schwärmt Schwarz dem Schöning von den Reizen des Feenkindes vor und zeigt begeistert ihr Pierrotgewand, als Goll mit Lulu erscheint. Schöning muß bleiben. Lulu kleidet sich um, und Schwarz beginnt seine Arbeit, während die beiden anderen das Modell und den Maler kennerisch kritisieren. Alwa Schöning, Dramatiker und Komponist, kommt, um seinen Vater zur Generalprobe abzuholen; er erzählt von seinem Ballett und läd Goll ein mitzugehen. Goll in seiner Eifersucht lehnt erst entschieden ab, schließt sich aber doch an, gelockt von der Aussicht auf die Haupttänzerin, und weil er schließlich Schwarz für ungefährlich hält. Er will bald wieder zurück sein. Lulu erzählt dem Maler von ihrem Tanzunterricht durch den alten Goll, ihren raffinierten Kostümen

und gefällt sich, als sie seine Verwirrung erkennt, immer mehr darin, ihn aufzureizen. Gleichzeitig treibt sie ihn, dem es vor den Augen flirrt, zur Arbeit an, damit Goll keinen Verdacht schöpft. Schwarz lockt es wie die Motte zum Licht. Als er sie berühren will, entzieht sie sich ihm, unter Hinweis auf ihre Nacktheit zur Verfolgung auffordernd. Nach wilder Jagd sinkt sie endlich außer Atem auf die Ottomane, er verriegelt aufstöhnend die Tür und legt sich zu ihr. Seinem inbrünstigen Liebeswerben setzt sie gespielte Duldung und stachelnden Widerstand entgegen, bis er ganz von Sinnen ist. Da rüttelt Goll an der Türe, drückt sie ein und will sich auf die beiden stürzen, als ihn tödlich der Schlag trifft. Schwarz bemüht sich um ihn und läuft dann um Beistand fort, während Lulu erst mißtrauisch, dann seines Todes sicher, ungewiß was sie tun soll, im Banne seiner noch offenen Augen steht. Schwarz drückt sie ihm zu. Ein Grauen überläuft ihn vor der kalten, ruhigen Unbewußtheit ihres Wesens. Im Glücke seines schönen Besitzes fühlt er sich doch so elend und mutlos, daß er mit dem Toten tauschen möchte.

II. Schöning muß fürchten, daß Lulu seine Verlobung nicht zugibt, er begünstigt deswegen ihre Beziehungen zu Schwarz, für welchen Lulus Vermögen ein gewichtiger Faktor ist, und tut alles, um Schwarz auch als Künstler hochzubringen. Schwarz heiratet sie und schwimmt im Glück; seiner Frau dankt er Selbstbewußtsein und künstlerischen Erfolg. Unersättlich ist sein Liebesdurst, obgleich er das Verzehrende sterbeselig empfindet. Lulu, die den Brand schürt, fühlt sich Opfer seiner rohen Gier und beginnt sich seiner zu erwehren. Der Bettler Schigolch, den Schöning für ihren Vater hält, der sie aber in Wirklichkeit als Findelkind „nackt aus dem Hundeloch gezogen" und „das Tier dressiert" hat, um sich damit eine Hilfe für sein Alter zu sichern, hält nach ihr Umschau und verrät Besorgtheit und liebende Zuneigung. Schöning kommt, um

seine Beziehungen zu Lulu endgültig abzubrechen, er braucht für seine bevorstehende Ehe Freiheit und Reinheit, er ist befreundet mit Schwarz, und Lulu soll eine anständige Frau werden, die reinen Mund hält. Lulu aber macht ihrer Enttäuschung über den Gatten Luft, der keine Ahnung von ihr habe, ohne Sinnkultur, ohne Erziehung sei, einfältig, blind und banal. Schönings Beschwichtigungen und schließlich Drohungen setzt sie Widerstand entgegen, sie will sich von ihrem Geliebten nicht wegwerfen lassen, der alles für sie getan hat und dem sie gehört. So bleibt denn Schöning nichts anderes übrig, als den Maler über das Benehmen seiner Frau aufzuklären. Er tut das so schonend wie möglich, aus Mitleid mit ihm und mit ihr: „Sie verdient einen Mann, der sie achtet. — Hilf mir, ihr Pflichtgefühl beizubringen. — Sie weiß ja nicht, was sie tut. — Sie kennt es nicht anders. — Sie will die Peitsche." Schwarz selber habe Schuld, daß sie ihn betrog, er müsse sich aufraffen. Aber Schwarz verliert dadurch nur allen Halt, stürzt, von besinnungslosem Jammer erfaßt, ins Nebenzimmer, zu spät wird die Tür erbrochen, er liegt mit durchschnittener Kehle tot da. Schöning benachrichtigt Doktor und Polizei und sieht die neue Unsicherheit seiner Verhältnisse nahen. Lulu weiß, daß er sie doch heiratet, und läßt sich in Staubmantel und Spitzenhut von Alwa hinausführen.

III. Lulu ist Frau Dr. Schöning geworden, ohne ihm deshalb im geringsten näher anzugehören. Er kann ihr kein Ziel sein; sie saugt ihm das Mark aus, wirft ihn dann fort und sucht sich andere. Während er in rettungsloser Liebe mit unsäglichen Mitteln und Mühen ihren Aufwand bestreitet, sieht er mit wachsendem Entsetzen sein Haus im Sumpfe versinken. Sie behandelt ihn anscheinend fürsorglich und liebenswürdig, hat aber in ihrem Netze bereits größere Beute zappeln. Die Malerin v. Geschwitz ist verliebt und will sie in einem Elfenkostüm, das der Gatte nicht sehen

darf, auf den Künstlerinnenball führen. Lulu gibt dem Muskelmenschen Rodrigo in ihrer Wohnung ein Stelldichein, weil sie weiß, daß ihr Gatte heute beschäftigt ist. Als Schöning mißtrauisch zurückkommt, versteckt sie den Artisten hinter dem Vorhang. Um seine zermürbten Kräfte hochzuhalten, macht sich Schöning eine Morphiumeinspritzung und begibt sich auf Lauer. Wie er vermutet hatte, erscheint Alwa, zu einem kleinen Bacchanal bestellt. Lulu in Unruhe letzt sich an seiner Verzückung und zeigt ihm unter dem Morgenkleide ihr Elfenkostüm. Berauscht sinkt Alwa ihr zu Füßen. Die erlesensten Genüsse der Tafel werden ihm zur Marter. Zitternd serviert der verliebte Diener Ferdinand. Schöning in seinem Verstecke bemerkt es und wird auch den ungeduldigen Athleten hinter seiner Portiere gewahr. Alwa schlagen die Wellen über dem Kopf zusammen, er spürt das Zerstörerische ihres Wesens und sinkt auf den Teppich. Lulu entdeckt ihren Mann und genießt ekstatisch diesen Kampf. Schöning tritt mit gespanntem Revolver ein und führt zunächst Alwa hinaus. Rodrigo will fliehen, muß sich aber unter den Tisch verkriechen, als Schöning zurückkommt und die Tür verschließt. Er findet Rodrigo nicht und sucht nun Lulu zum Selbstmord zu nötigen. Sie sinnt mit allen zu Gebote stehenden Kniffen auf Auswege, während sie den Revolver mehrmals ansetzt. Endlich erschießt sie ihn von hinten.

Lulu (nähert sich auf den Fußspitzen): Habe ich dir weh getan ...?

Schöning (Lulu erblickend): — Meine — — Mörderin — — es — es brennt — — bring dich — in Sicherheit — — in Sicherheit — — die Schlüssel — — nimm die Schlüssel — aus der Tasche ... Meine — kleine Mörderin ...

Und zu Alwa: — ich begreife — du hast — intrigiert — — der Nächste — — Nächste — — du bist — der Nächste —

Schöning stirbt, und Lulu flieht nach Paris. Alwa klammert sich an.

IV. Lulu ist mit großem Gefolge: Alwa, Geschwitz, Rodrigo,

Schigolch — als Komtesse Adelaide d'Oubra in Paris eingetroffen. Sie hat Alwa geheiratet. Eine Spielhölle schafft ihnen Beziehungen. Alwa ist seiner Liebe verfallen und läßt sich zum Erbarmen betrügen. Die Geschwitz muß für ihre Leidenschaft nur Marter dulden, sie opfert alles und erreicht nichts. Lulu hat sich dem Casti-Piani hingeworfen, einem Mädchenhändler und Polizeispion, welchem Gefühle ein Luxus sind, den er sich nicht leisten darf. Der Staatsanwalt bietet für Lulu 9000 Mark, ein Bordell in Kairo 12000, also sucht er sie letzterem zu verkaufen. Lulu will ihm von ihrem Vermögen geben soviel er mag, aber Casti-Piani weiß, daß nichts mehr da ist als die Jungfraubahnaktien des Bankiers Puntschuh, in denen Alwa sein ganzes Vermögen angelegt hat. Die Polizei ist schon benachrichtigt, daß Lulus Fährte gefunden. In Kairo sei sie vor jeder Nachstellung sicher. Aber mit wie leuchtenden Farben er auch das dortige Leben ausmalt, Lulu will frei bleiben in ihrer Liebe. Casti-Piani setzt ihr noch eine kurze Frist zur Entscheidung. Rodrigo sucht für seine bevorstehende Verheiratung eine größere Summe zu erpressen und droht ebenfalls mit Anzeige. Als dann der dritte Schmarotzer kommt, Schigolch, sinkt sie weinend zusammen und bettelt, er solle sie mitnehmen in seine Dachkammer. Wohltuend fühlt sie seine Besorgnis und dringt in ihn, sie von Rodrigo zu befreien. Schigolch verspricht, ihn in die Seine zu werfen, wenn sie sich ihm noch einmal überläßt wie früher. Lulu sagt zu und beredet nun Rodrigo unter Zusicherung der geforderten Summe, die Geschwitz zu beglücken, welche nach ihm verlange, und die Geschwitz, sich Rodrigo zu schenken, gegen Zusage einer Nacht und um der Lulu drohenden Lebensgefahr willen. Unter Lulus Einflüsterungen begeben sich die beiden in Schigolchs Wohnung, wo Rodrigo unschädlich gemacht wird. Die Jungfrauaktien fallen. Puntschuh, der das Seinige im Trockenen weiß, verweigert die Annahme. Alwa hat den Boden unter den Füßen verloren.

Wut und Verzweiflung bemächtigen sich der ganzen Gesellschaft. Lulu muß nun doch an Kairo denken und sucht Casti-Piani, aber es ist schon zu spät, die Polizei naht, und die Verfolgte kann gerade noch im letzten Augenblick als Jockey verkleidet mit ihrem Groom Bob fliehen.

V. In der ärmlichsten Dachkammer Londons haust Lulu mit Alwa und Schigolch. Alwa erkennt jammernd, was er aus seinem Leben gemacht hat und bürdet ihr die ganze Schuld auf, doch ergibt er sich resigniert in seine Lage und träumt vom Glanze der Vergangenheit. Auch Schigolch steht mit seinen Kräften am Ende, weiß aber seinem Pessimismus noch durch Galgenhumor und Sarkastik Luft zu machen. Er treibt Lulu auf die Gasse. Sie empfindet mit Grausen, daß sie sich bislang gesund gehalten habe, um nun diese Männer als Straßendirne auszuhalten. Mit Schnaps macht sie sich Mut und geht. Alwa muß seine Eifersucht überwinden, denn er kann ja nichts zu essen schaffen. Als ersten schleppt Lulu den tollen, unheimlich stummen Mr. Hopkins herauf. „Für die lumpichten paar Kröten eine schreckliche Nervenarbeit!" Als er fort ist, kommt die Geschwitz. Sie hat alle Quellen erschöpft, aber das Bild im Pierrot aus Paris gerettet, das nun hier an die Wand genagelt wird und tiefe Bewunderung findet. Ein kurzer Lichtstrahl, Lulu lacht, Alwa sagt „Die Lampe, liebes Kind" und schwärmt, Schigolch ist stolz und gerührt zugleich. Aber Lulu muß wieder hinunter. Die Geschwitz folgt ihr, entschlossen, sie um alles zurückzuhalten. Schigolch murmelt schwere, dunkle Worte stiller Gefaßtheit, Alwa bricht in laute Klagen aus und verkriecht sich unter seine Decke, als Lulu mit dem Neger Kungu Poti kommt. Sie möchte zuvor das Geld sehen. Er will es nicht zeigen. Sie wehrt sich. Er packt sie in die Haare und wirft sie zu Boden. Alwa greift ihm an die Gurgel. Der Schwarze schlägt ihn über den Kopf, daß er zusammenbricht, und stürzt hinaus. Schigolch bemüht sich um

Alwa, bis er sieht, daß es keinen Zweck mehr hat. Dann schleppt er den Körper in Lulus Kammer und geht. Die von Lulu abgewiesene und hinaufgeschickte Gräfin empfindet die Liebe als Fluch ihres Daseins, die Liebe, die sie zwang, alles bis auf das Leben selber zu opfern, ohne Lulu zu einem Gefühle zu bewegen. „Jeder kann sie trunken vor Glück machen. — — Ich! — Ich — ! — Unter allen ich nicht — ! — Unter allen Menschen der Erde! — — — Warum . . ." Lulu kommt mit dem Schweizer Privatdozenten Dr. Hilti, der noch Jüngling ist und sich für seine demnächstige Verheiratung Erfahrung sammeln will. Als er den Toten in der Kammer entdeckt, flieht er wie von Sinnen. Lulu stürzt ihm schluchzend nach. Die Geschwitz will ihrem Leben ein Ende machen und greift zum Strick, aber der Nagel an der Wand bricht aus. Sie hält das für ein Zeichen der Hoffnung und sinkt andächtig vor Lulus Bild in die Knie. Drunten hat Jack Lulus Rasse von rückwärts an der Art ihres Ganges erkannt und ist ihr gefolgt. „I never found a more beautiful girl in the street". Lulu bringt ihn herauf. Er feilscht lange und droht wiederholt mit Fortgehen, er forscht sie argwöhnisch aus, gerät aber mit dem Sicherwerden in erregtes Zittern, bezaubert von ihrem ausdrucksvollen Munde, und überfällt sie dann im Verschlage mit dem Messer. Lulu flieht kreischend. Jack gibt der Geschwitz ihren Todesstoß, und dann wird Lulu Opfer seiner entsetzlichen Gelüste.

Obgleich in dieser ältesten Fassung bereits alles Wesentliche der Lulutragödie enthalten ist, wollen wir doch vor Erörterung des Künstlerischen das Bild zunächst noch durch Betrachtung des ältesten Druckes ergänzen, weil wir in ihm die Form haben, in der Wedekind sein Werk der Öffentlichkeit übergab und also künstlerisch vertrat. Dabei werden wir allerdings schon beträchtliche Verschiebungen deutlich machen müssen.

Zwar wird Wedekind zunächst angestrebt haben, daß seine Dich-

tung als ganze erschien, aber das geschah nicht. Es bleibt ungewiß, ob er selber aus künstlerischen Gründen eine Teilung vornahm, oder ob er dazu — was wahrscheinlich ist — genötigt wurde. Daß er sich nicht ganz sicher fühlte, geht aus einem Vorwortentwurf im Notizbuch I vom Frühling 94 hervor; er bezieht sich hier besonders auf die beiden letzten Akte und verweist ganz allgemein auf das Typische des Stoffes, das an Hand der Natur kontrolliert werden könne. Entscheidend wurde wohl, daß der Verleger den Druck der letzten Akte nicht verantworten zu können glaubte,* und so schob denn Wedekind ihre Veröffentlichung hinaus.

Über die Zerlegung wissen wir nichts Näheres. Willi Grétor schreibt an den Dichter im Juli 95: „Bezüglich Lulu ist es Ihnen bekannt, daß ich eine Verarbeitung des Stoffes habe. Als Herr Langen mir mitteilte, daß Sie ihm das Stück eingereicht hätten, sagte ich ihm, daß ich ebenfalls eine Bearbeitung des Stoffes habe und bat ihn, Sie darüber zu benachrichtigen, falls Sie noch geneigt wären, aus den beiden Bearbeitungen ein Stück zu machen. Sie wissen, wie häufig Sie mir die Mitarbeiterschaft anboten, und als Sie sich mit mir erzürnten, war die Konstruktion des Stückes die, die ich angegeben hatte. Sie können es mir nicht übel nehmen, daß ich mit Liebe eine Sache weitergearbeitet habe, die ich durch Sie habe liebgewonnen." Daß Grétor irgendwelchen ernstlichen Anteil an der Arbeit hatte, dürfen wir nicht annehmen. Wedekind in seiner kümmerlichen Lage hat den Mäzen für sein Stück interessiert, allein schon um zu zeigen, wen er unterstützte; er hat sich beraten lassen und auch gewiß gern gesehen, daß Grétor selbst die Feder in die Hand nahm, aber das Werk bleibt eine selbständige Leistung, auch wenn eine Gruppierung wirklich nach Grétors Vorschlag ausgeführt wurde. Es entzieht sich unserer Kenntnis, ob und wie weit die vorliegende sich mit ihr deckte.

* Nach der Meinung Korfiz Holms.

Im Jahre 1895 erschien im Verlage von Albert Langen (Paris, Leipzig, München) ein Teil der Lulutragödie als „Der Erdgeist. Eine Tragödie." Das vieraktige Stück faßt die ersten drei Akte der ursprünglichen Dichtung und schiebt zwischen den zweiten und dritten einen neuen ein. Durchweg ist die breite Form des Urtextes mit ihrer gedehnten Handlung zusammengezogen, das Stilistisch-Dramatische verstärkt, an Stelle der Erörterungen und Schilderungen unmittelbares Leben, Mimik gesetzt, die Motivierung sorgfältiger ausgeführt, die szenische Technik wesentlich verbessert, und die Sprache, deren Neigung zum Gespräch an das „Sonnenspektrum" erinnerte, mehr in den Dienst der Charakteristik und Bewegung gestellt, zugespitzt, gegliedert und abgetönt.

Zum I. ist zu bemerken: Dr. Schön (früher Schöning) läßt nicht seine verstorbene Frau malen, sondern seine Braut, auf welche einige Schlaglichter fallen, denn sie hat, wie Lulu zweimal hervorhebt, einen neuen Menschen aus ihm gemacht. Schwarz gegenüber betont Lulu nicht mehr so stark die Mitwirkung der Haushälterin an ihrer Kleidung; gestrichen ist die Bemerkung, daß Lulu keinen Erfindungsgeist besitze und sich selbst nicht genug kenne. In der Liebesszene tritt das ursprünglich stark ausgeprägte Erotische zurück, dafür ist jetzt das Spiel der Lulu deutlicher gemacht. Grelle Realität ist an Stelle dumpfen Gefühles gesetzt.

Das zeigt sich noch klarer im II. Das Gefühlsmäßige, Süßliche in der Liebe des Malers, die Schwärmerei von sich und seinem neuen Künstlertume ist gemildert. Er hat mehr Haltung, mehr — und doch nicht zu viel — gesellschaftliche Reife. Auch bei Lulu zeigten sich früher Spuren von Weichlichkeit, die schon fast an eine spätere Wandlung glauben ließen; diese Stellen sind gestrichen, soweit es die Aufreizung zuließ, die ja Lulus Zweck bleibt. Eine intimere Szene am Schluß von II, 1 ist ganz

gedämpft. Zur Verstärkung dieser Absicht dient die Verlesung einer komischen Romanstelle und das Hereinbringen von Briefen, welche von Bilderverkauf, Ausstellung und Schöns Verlobung berichten. Nicht erwähnt wird die Familiengeschichte der Braut, daß Schön ihren Vater, den alten Baron, vom Zuchthause gerettet hat und in Beziehung zu ihrer Mutter stand. Lulus Weigerung, von Schön zu lassen, wird eingehender mit ihrer Dankbarkeit motiviert. Auch Schön gibt ausführlichere Begründungen seines Entschlusses, mit Lulu zu brechen. In der entscheidenden Unterredung mit Schwarz erfahren wir jetzt, daß Schön Lulu an Goll abtrat, weil sie sich dazwischenstellte, als er mit seiner gegenwärtigen Verlobten anknüpfte. „Sie hatte sich in den Kopf gesetzt, meine Frau zu werden." Charakteristisch für die alte „Monstretragödie" ist folgende, fast ganz gestrichene Stelle.

Alwa: Heirate deine Geliebte.

Lulu: Mir dreht sich alles vor den Augen . . .

Alwa: Sie ist ja jetzt glücklich wieder auf offener See.

Schöning (geht an den Schreibtisch): Der Mensch hat zu lange mit sich selbst verkehrt . . .

Alwa: Wenn denn durchaus geheiratet werden muß!

Lulu: Ich sehe nichts als Blut.

Alwa: Sie ist mir eine sichere Garantie gegen Familienzuwachs . . .

Lulu: Wer sagt das!

Alwa: Sie versprechen es mir.

Schöning (sich halb umwendend): Eine Hure . . .

Lulu (stürzt mit erhobenem Sonnenschirm auf ihn los).

Alwa (wirft sich dazwischen): Kinder, Kinder! Beruhigt euch . . . (Lulu nach links führend) — Er muß sich irgendwie Luft machen. — Er ist verliebt wie ein Sekundaner . . .

Schöning: Heirate du sie. — Du triffst es doch nicht besser! — Laß deine Dramen mit ihrem Geld aufführen. — Bezahl deine Weiber davon . . .

Alwa: Ich danke dir, lieber Vater.

Schöning: Ich habe genug von ihr!

Alwa: Ich befinde mich noch nicht in der traurigen Notwendigkeit . . .

Lulu: Ich möchte Sie auch nicht — und wenn ich am Sterben wäre!

Alwa: Es hat keine Gefahr, verehrte Frau.

In der Schlußszene erschien Dr. Bernstein atemlos auf Schöning zugehend mit den Worten: „Wie ist denn das aber möglich, Herr Doktor!", und Schöning antwortete: „Schwermut". Jetzt ist an diese Stelle sehr wirksam der groteskkomische Auftritt des Reporters Escherich gesetzt.

Der III. ist neu. Schön ist nach drei Jahren immer noch nicht zur Heirat gekommen, hat aber die feste Absicht und bringt deshalb Lulu ans Theater, „weil sich da am leichtesten jemand findet, der reich genug ist, sie zu heiraten". Sie tritt in einem Ballett Alwas auf. Dr. Schön besorgt die Reklame, und das Publikum ist entzückt. Sie selbst fühlt sich nicht dafür geschaffen, will aber Schön an ihren Erfolg glauben lehren und interessiert sich eigentlich nur für den Eindruck, den sie auf ihn macht. Im Künstlerzimmer wirbt, von Schön begünstigt, der Afrikareisende Prinz Escerny feierlich um Lulus Gunst. Sie soll ihre eigene Herrin sein und seine, er sehnt sich darnach, unter der Gewalt einer Frau zu stehen, und würde ihr weiten Spielraum lassen, er wünscht sein müdes Blut an ihren frischen Lebenssäften zu regenerieren. „Das Tanzen hat ihren Körper geadelt." — Lulu weiß, wie wenig das ihrer Natur entspricht, und weicht aus. Als sie in einer Loge Schön mit seiner Braut entdeckt, bekommt sie einen

Ohnmachtsanfall und muß in die Garderobe geführt werden. Die Vorstellung gerät ins Stocken, der Direktor pocht, Lulu erklärt sich außerstande, vorläufig aufzutreten. Dem herzueilenden Schön gesteht sie, daß sie sich erniedrigt vorkomme, daß sie seiner Braut gegenüber das Gefühl der Schamlosigkeit ihrer Darbietungen habe. In einer heftigen Auseinandersetzung belehrt Schön sie über die Tugend einer Tänzerin und über ihre Pflicht. Seine Wut, seine Anstrengungen sie zu demütigen, verraten ihr nur, wie wichtig er sie nimmt. Ihr Spürsinn wittert aus allem, welche Macht sie über ihn hat. Sie spielt mit der Möglichkeit, den Prinzen nach Afrika zu begleiten, und erkennt dabei, wie sehr er die Trennung fürchtet. Nun reißt sie ihm die Larve ab. Schön kapituliert und beschwört sie, ihm nicht mehr zu Gesicht zu kommen. Lulu aber erhebt sich triumphierend über den Weinenden und diktiert ihm den Abschiedsbrief an seine Braut.

Viel stärker als die vorigen beiden ursprünglichen Akte ist der III. bearbeitet, wie schon gesagt im jetzigen IV. Nicht journalistischer Arbeiten wegen geht Schön fort, sondern es ist Börsentag, er ist dann immer verhindert — das motiviert auch die folgenden Szenen besser. Seiner Liebe absolut sicher hält Lulu Empfang, obgleich sie weiß, daß er bereits an Verfolgungswahn leidet. In der zweiten Szene zeigt uns ein Anfall seinen Zustand. An Stelle der Moritaten- und Schauerromantik tritt jetzt die Dämonie. Das höllische Gefolge sammelt sich. Im vierten Auftritt schleicht sich die Geschwitz herein in Hoffnung auf ein Schäferstündchen, muß sich aber hinter den Kaminschirm verstecken, weil von der Galerie herab Schigolch, Rodrigo und Hugenberg kommen. Rodrigo, der Lulu schon länger kennt, ist also nicht unsichtbarer Zeuge der ersten drei Szenen, und es fällt auch der Auftritt, in welchem die in seinen Bizeps verliebte diesen neuen Freund mit Schnaps und Geld über das gestörte Rendezvous beruhigen will, sowie der folgende, in

welchem Schön die Morphiumeinspritzung nachholt und sich — viel zu spät, um Lulus Abmachungen genügend zu erklären — zu Mittag entschuldigt.

Der Primaner Hugenberg, Sohn des Polizeipräsidenten, ist in Lulu verliebt; Schigolch und Rodrigo machen ihm Gelegenheit. Er hat Lulu angedichtet, sorgt sich aber um die Worte, die er ihr sagen soll. Die Herren fühlen sich hier ganz zu Hause. Lulu im Ballkostüm schwebt vorüber, sie erwartet Besuch, man kann nicht bleiben. Sie schließt die Galerie ab aus Furcht vor Schöns Rückkehr, zieht aber unvorsichtig den Schlüssel aus. Der Bediente Ferdinand meldet Alwa. Rodrigo will hinter den Kaminschirm, stößt aber auf die Geschwitz und versteckt sich hinter den Gardinen. Schigolch steigt zur Galerie hinauf. Hugenberg kriecht unter den Tisch. Lulu liebkost ihn mit der Fußspitze.

Die erste Fassung brachte jetzt eine rohe und schwache Szene. Alwa kommt in blendender Gesellschaftstoilette, zu einer Orgie bestellt.* Die aufgeregte Lulu lechzt nach Betäubung. Unter ihrem Morgenkleide trägt sie für ihn das Elfenkostüm, welches mit den aufgetragenen Leckerbissen eine völlig enervierende Wirkung auf ihn macht. Immer wieder wird er zu ungeduldigen Liebesbezeugungen hingerissen. Er hat die Manieren eines Lebejünglings, betastet in brünstigem Sehnen ihr Gewand und ihren Körper und nennt sie „Kleine", „reizende kleine Hure".

Kennzeichnend ist folgende Stelle:

Alwa: Was ist das?

Lulu: Sellerie . . .

Alwa (kraftlos zusammensinkend): — So straff kannst du den Bogen nicht spannen, wenn ein Funken Seele in deinem Körper ist; — Gott erbarm' sich meiner Konstitution. — Du zerrüttest mich für mein Leben . . . (Er gleitet vom Stuhl und umschlingt ihre Knie) —

* Fast auf die gleiche Zeit hatte sie sich mit Rodrigo verabredet.

Hier sterben! — Hier sterben! — — Ich kann dir nicht länger in deine beiden fürchterlichen Augen starren. — Ich bin kaum mehr Mensch. — — Ich warne dich, Katja, — ich warne dich . . .

Lulu (läßt seinen Kopf zwischen ihre Knie gleiten): Deine Schläfen brennen . . .

Alwa (murmelt): Ich will die Marter auskosten — bis auf den Rest meiner moralischen Kraft. — Rette mich nur, solang es noch nicht zu weit mit mir ist. — — Dein Leib, wie er atmet — so keusch — die Wollust zersetzt sich — wie mich das schüttelt — kein Weib — eine lauwarme Seidenschleife — — — — — — laß mich aufstehn — — —

Lulu (ihn an den Haaren haltend): Nein.

Alwa: Jetzt.

Lulu: Vorbei?

Alwa: O Gott!

Lulu: Steh auf . . .

Alwa: Ich kann nicht aufstehn.

Lulu: Laß uns fertig essen . . .

Alwa: Ich kann nicht essen.

Lulu: Komm — hinüber . . .

Alwa: Halt die Schnauze.

Lulu: In mein Zimmer . . .

Alwa: Du Abzugskanal! — Du Reibeisen! — Du Kloake! — Du Spucknapf! Du Rotzlappen! — Du Jaucheloch! — Du Schraubstock! — Du Kotabfuhr! — Du Misthöhle! . . .

Lulu (ist zitternd zurückgetreten, sieht Schöning auf der Galerie sitzen): Sein Vater! — — der ohrfeigt ihn.

Schöning (hat sich rasch erhoben und die Gardinen geschlossen).

Alwa (bleibt, die Hände über dem Kopf gefaltet, regungslos liegen).

Lulu (löst eine der Rosen von ihrer Brust und steckt sie sich ins Haar. Sie geht die Treppe hinan, lehnt sich in halber Höhe rückwärts gegen das Geländer,

die Füße kreuzend, die nackten Arme auf der samtgepolsterten Rampe ausbreitend. Über die Bühne wegsprechend): Das ist der schönste Augenblick meines Lebens . . .

Schöning (einen Revolver in der Hand, durch die Mitte eintretend, sieht Alwa auf dem Teppich liegen, versetzt ihm einen Tritt in den Hintern): Hinaus . . .

Alwa (aufblickend): Du?!

Schöning: Hinaus . . . .

Alwa: Das ist echt!!

Schöning: Soll ich dich zusammenschießen . . .

Alwa (grinst ihn an): Die Idealisten und Sittenrichter! — Die Ritter von der Impotenz!

Schöning: Weißt du, daß ich dich niederschießen kann . . .

Lulu (auf der Treppe, über die Bühne wegsprechend): Er tut es nicht . . .

Alwa (hat sich erhoben): Das ist so die Art, sich zu rächen . . .

Schöning: Hinaus!

Alwa: Ich gratuliere dir!

Schöning: Mach ich dir Vorwürfe?

Alwa: Deine Bücher werden dadurch weniger ungenießbar! — Schreib erst einmal etwas, das Blut in den Adern hat!

Schöning: Zeig' mir erst ein Bedürfnis für dein Vorhandensein!

Alwa: Heyse du! — Viktor Scheffel!

Schöning: Ich jage dich nur hinaus.

Alwa (retirierend): Deine altgermanischen Trauerspiele . . .

Schöning: Deine Nachäffereien . . . (ihn am Kragen packend) Seien wir ursprünglich! — (Er führt ihn hinaus. Die Tür schließt sich hinter ihnen).

In großem Abstande dazu befindet sich der erste Druck: Die ganze Szene ist in moll gehalten. Alwa, der als Kind mit Verehrung zu Lulu aufsah und wie ein Bruder für sie einstand, der ihr als Künstler mit Bewunderung und Interesse näherkam, will sie zu einer Matinee abholen, Lulu aber, in berückendem Kostüm,

hält ihn fest mit einem raffinierten Mahle. Der reine Schwärmer betrachtet sie mit scheuem Wohlgefallen, als etwas Überirdisches, ihr Glück ist ihm heilig, ist sein Ziel. Und er, der himmelhoch über der ganzen Gesellschaft steht, setzt sich ihr gegenüber herab, fühlt sich durch sie erst erhöht und ist ihr dankbar; doch weiß er, welche Gefahr ihm droht: sein ganzes Innere kann zusammenstürzen, er kann Verbrecher werden. Hingerissen von ihren Anreizungen küßt er ihre Hand, beginnt ihren Körper zu empfinden, fleht „Richte mich zu Grunde!", birgt seinen Kopf in ihrem Schoß und stöhnt „Ich liebe dich". Da kommt sein Vater, der wie im Urtext diese Szene beobachtet hat, mit der Zeitung scheinbar von der Redaktion und bringt die Nachricht, in Paris sei Revolution ausgebrochen.* Alwa entfernt sich mit den Worten: „Das kann mir darüber hinweghelfen." Schön liest Lulu das Sündenregister und drängt ihr den Revolver auf. Als sie einen Schuß gegen die Decke knallt, springt Rodrigo aus seinem Versteck die Treppe hinauf. Jetzt sucht Schön weiter, schleppt die Geschwitz hervor und stößt sie ins Nebenzimmer. Mit anschwellender Pathetik wiederholt er sein Gebot, sich zu erschießen. Da kommt Hugenberg unter dem Tische hervor. Schön wendet sich nach ihm um, und Lulu benutzt diesen Augenblick, um den Revolver auf ihn abzudrücken. Der Sterbende flucht seiner Mörderin und bindet Alwa auf die Seele, sie nicht entkommen zu lassen. Alwa hält sie fest, so sehr sie ihn beschwört und sich ihm anbietet. Er läßt die Polizei eintreten.

In O. J. Bierbaums Zeitschrift „Die Insel", X. Heft vom Juli 1902, wurden die beiden letzten Akte der Handschrift zuerst abgedruckt mit einem vorangestellten neuen Akte als „Die Büchse der Pandora. Tragödie in drei Aufzügen von Frank Wedekind". Langen bemühte sich im August 1903 um das Werk, aber Wede-

* Mit der Nachricht, der Reichstag sei aufgelöst, kam Alwa in II, 18 der Urfassung herein.

kind hatte bereits mit einem andern Verleger einen Vertrag, weil Langen zu schlecht zahlte, und so erschien denn 1904 bei Bruno Cassirer in Berlin „Die Büchse der Pandora. Tragödie in drei Aufzügen" als Buch in zwei gleichlautenden Auflagen zu je 1000, mit einer symbolisierenden Deckelzeichnung von Karl Walser, ein wörtlicher Abdruck aus der „Insel". Selbst die Druckfehler wurden übernommen.

Die Szeneneinteilung fehlt. Die Handlung des I. spielt am gleichen Orte wie die des alten III., von welchem übrigens einige Dialogstellen benutzt sind.

Lulu ist infolge der günstigen Aussagen Hugenbergs und besonders Alwas zu zehn Jahren Gefängnis verurteilt und sitzt bereits ein Jahr. Ihr Anhang macht Anstrengungen, sie zu befreien. Rodrigo, der sie seine Braut nennt und sich mit der Idee trägt, sie zur Luftgymnastikerin auszubilden und von ihr zu leben, hat zunächst drei Monate im Krankenhaus „sondiert" und ist dann als Kammerdiener in Alwas Haus gekommen, damit man keine fremde Bedienung benötigt. Die Geschwitz zahlt ihm ein Monatliches und stellt auch sonst ihr Vermögen zur Verfügung. Alwa hat das Blatt seines Vaters zu Gelde gemacht. Die Geschwitz übernahm die schwerste Arbeit. Als Diakonissin hatte sie in Hamburg die Wäsche einer Cholerakranken gegen die eigene vertauscht und diese dann der Lulu geschickt. Hierdurch infiziert kommen beide in die Isolierbaracke. Schwester Theophila, welche sich für Lulu liebevoll erwärmt, wird angesteckt und stirbt, und so sind sie ohne Aufsicht. Sie machen einander so ähnlich wie möglich. Die Geschwitz wird bald als geheilt entlassen, wechselt mit Lulu gelegentlich eines Besuches, und Lulu wird draußen von Schigolch empfangen.

Einen anderen Rettungsplan hat der aus der Besserungsanstalt entflohene Hugenberg entworfen. Er will unter Gefahr für sein

eigenes Leben den Dachstuhl des Gefängnisses in Brand setzen und erbittet dazu Geld von Alwa; man läßt ihn aber nicht einmal ausreden, lügt ihm vor, Lulu sei tot, und setzt ihn vor die Tür. Übrigens erfahren wir nachträglich, daß Schigolch und Rodrigo seinerzeit von Lulu ausgeschickt waren, um ihr eine unberührte Kraft zu holen.

Als Rodrigo die abgemagerte Lulu sieht, überhäuft er sie mit Beschimpfungen und droht sie anzuzeigen. Lulu gewinnt nun mit Bedacht Alwas Liebe, setzt ihn in Flammen und fordert ihn auf, mit nach Paris zu kommen. Schigolch hat schon alles vorbereitet.

Der ursprüngliche IV., jetzt II., dessen älteste Form um fast die Hälfte länger war als die vorhergehenden, entbehrte die dramatische Linie besonders. Er war schon in der Handschrift stilistisch stark durchgearbeitet und ist es jetzt noch mehr; aber Handlung und Charakteristik sind wenig geändert.

Mit Alwas Charakter verträgt es sich besser, daß er nicht Lulus Gatte geworden ist; er gilt nur als M. le Comte. Aus Lulus Munde vermissen wir wohl nur das mahnende Wort: „Ich bin kein wildes Tier mehr". Dafür aber sagt jetzt Casti-Piani: „Du stellst die ausgesuchtesten Leckerbissen zusammen, und wenn man seine Zeit verplempert hat, ist man hungriger als vorher. Du liebst schon zu lang, auch für unsere Pariser Verhältnisse. Einem gesunden jungen Menschen ruinierst du nur das Nervensystem. Um so vorteilhafter eignest du dich für die Stellung, die ich dir ausgesucht habe." Die Preise, die der Staatsanwalt und das Haus Oikonomopulos für Lulu ausgesetzt haben, sind — der Wirklichkeit entsprechender — dezimiert. Hugenbergs Linie wird ausgezogen, er hat sich im Treppenhause des Gefängnisses zu Tode gestürzt. Die Geschwitz ist vornehmer und inniger gehalten, ihr Recht auf Lulus Liebe oder wenigstens auf Lulus Takt wird hervorgehoben, sie mahnt nur, in hilflosem, verhaltenem Schmerze steht sie da; das Leid der Lesbierin bekommt

seinen tragischen Ton. Krasser tritt Lulus Verachtung zutage. Die Szene, in der Rodrigo zwanzigtausend Francs (früher fünfzigtausend) fordert, hat an drastischer Komik gewonnen, schließt aber nicht mehr mit Lulus Einladung, sich das Geld morgen beim Dejeuner zu holen, sondern mit Rodrigos Drohung, sie anzuzeigen, wenn das Geld bis morgen nicht in seinen Händen sei. Überall werden stärkere Verzahnungen angebracht. So heißt es jetzt zur Begründung der kurzen Streitszene Casti-Piani-Rodrigo: Rodrigo: ... Wie kannst du Canaille dem Kerl erzählen, ich hätte dich verführen wollen?! Lulu: Hast du nicht von mir verlangt, daß ich mich für zwanzigtausend Francs dem Sohn meines verstorbenen Mannes hingebe? — Lulu will jetzt das gewünschte Geld von der Geschwitz beschaffen; die Geschwitz leihe es ihr, wenn Rodrigo der Geschwitz zu willen sei. Die bedenklichen Einflüsterungen in der Szene Lulu-Rodrigo-Geschwitz werden gestrichen; Kürzungen machen sich hier vorteilhaft geltend. Lulu denkt selbst in der äußersten Not nicht daran, nach Kairo zu gehen und Casti-Pianis Hilfe in Anspruch zu nehmen, sondern bereitet den Kleiderwechsel und die Flucht mit Bob rechtzeitig vor. Intimitäten mit Bob werden nicht angedeutet. Feine, rührende Einzelheiten des französischen Dialogs Madelaine-Kadega, der im Original fast sechs Seiten einnimmt, sind fallen gelassen.

Alwa nennt im letzten Akte Lulu wiederholt sein Weib, aber nach dem kurzen Lebensabriß, den er selber III, 2 gibt, dürfen wir wohl annehmen, daß sie nicht seine Gattin geworden ist; das paßt auch besser zu Alwas geändertem Charakter. Sie ist gegen Krankheit immun, er aber wurde durch Ansteckung aufs Lager geworfen. Als Lulu mit dem zweiten Gaste kommt, sagte Alwa früher: „Ich bleibe. Ich verkrieche mich unter den Plaid. — Ich will wenigstens dabei sein"; sein Verfall wird deutlicher, wenn er jetzt sagt: „Ich habe den moralischen Mut nicht mehr, um mich

wegen einer Summe von fünfzehn Schilling in meiner Behaglichkeit stören zu lassen." Lulus bis zur Undeutlichkeit abgekürztes Selbstgespräch nach Alwas Tode hieß früher (sich aufrichtend): — Da liegt er. — Alwa! — Ich bleibe nicht hier. — Was gerat ich auch an den Schwarzen! — Es gehen so massenhaft Menschen vorbei jede Minute. — — Man muß nach der Uhr fragen — What o'clock is it, please? — Whence are you coming so late? — Eine Unterhaltung anfangen: Why look you so sorrowful? — Für alles Verständnis zeigen . . . (durch die Mitte ab).

Die Geschwitz, die drei Jahre vergeblich um Lulus Liebe ringt, nahm sich vor, den ersten, den Lulu mit heraufbringt, zusammenzuschießen; jetzt sagt sie gefaßt: „Ich will alles mit ansehen und nicht mit den Wimpern zucken." Sie stellt philosophische Betrachtungen an über das haltlose, unwahre Wesen der Menschen, ihre Unfähigkeit zum Glück, wobei kennzeichnend die Frage ist: „Ob es wohl einmal Menschen gegeben hat, die durch Liebe glücklich geworden sind." Sie dankt Gott, daß sie nicht wie jene geschaffen ist. In der Szene mit Dr. Hilti sind ein paar charakteristische satirische Stellen weggefallen, die hier aufbewahrt sein mögen.

Dr. Hilti: Jach läsä Philosoffie ahn där Unisärsität.

Lulu: Mais tu ne peux pas être philosophe comme ça!

Dr. Hilti: Pourquoi pas — sacré nom de Dieu!

Lulu: Tu me fais mal, écoute. Ne parle pas comme ça. Tu as l'air d'un enfant et tu t'expliques comme un maquereau. — Est-ce vrai, tu ne t'es jamais couché avec une femme?

Dr. Hilti: Wän iach diar schwörä. — Jach bien nähmliach ous einär oltän Fomiliä. Jach bien ous einär Bodriziärfomiliä. Jach bien Arischdokchrat. Jach bäkcham als Studänt nuer zwöi Frankchän Taschängäld.

Lulu: Ich glaubte, du seist Philosoph?

Dr. Hilti: Ábán ja! Ábán! — Jach bien Madárialieſcht. Jach bien Tarſinianer.

Lulu: Dis-moi donc — il n'y a pas de femmes là bas?

Dr. Hilti: Jhn Züriach?

Lulu: Ja.

Dr. Hilti: Dooch! — Ás hat fünfundfünfzig Fróúdánhóúſár ihn Züriach. Abár ás gáhán nuer Várheuratetá ihn diaſálbán.

Lulu: Dis-moi donc — ton pucellage ne t'a jamais gêné un peu?

Dr. Hilti: Jach wohltá ouch wol dán Tóúfál thun! — Jach khan mein Gáld báſſár brouchán. Dia Várheuratetán kchónán ábán dia Schweinárei niacht máhr laſſán und ihrá Frouen ſind ihnán zu háßliach.

Lulu: Welche Schweinereien macht ihr Schweizer denn?

Dr. Hilti: Ábán dia Schweinárei! — Thas, was due thueſcht!

Lulu: Mois? — Mos, je fais l'amour.

Dr. Hilti: Ábán gradá! — Was iſcht ás dán andárſch als Schweinárei! — Niachts als Schweinárei!

Lulu: Du kannſt wenig Achtung vor deinem Vater haben.

Dr. Hilti: Vor meinám Popo? — Mein Popo hat ás zue einám ádlerán Zwáckchá gáthan. — Hiemál, verreckchtár Hagál, wilſcht due vorhár ein paar Ohrfeigán? — Mein Popo hat ás gáthan, uhm Kchindár zu bákchomán.

Lulu: Das merkt man dir an. — Warum kommſt du denn mit mir?

Dr. Hilti: Weil iach ás jetzt brouchá. Jach bien várſprochán ...

Zu den Schußſzenen iſt nur zu bemerken, daß die Geſchwitz vor Jacks Angriff auf Lulu nicht in faſſungsloſes Nachgrübeln verſinkt und Klage anhebt, ſondern ſich aufrichtet und losreißt. Der

Kampf selber ist bedeutend gekürzt; dabei fielen auch die Worte Jacks: „I would never have thought of a thing like that. — That is a phenomen, what would not happen every two hundred years. — — I am a lucky dog, to find this curiosity . . . When I am dead and my collection is put up to auction, the London Medical Club will pay a sum of threehundred pounds for that prodigy I have conquered this night. The professors and the students will say: That is astonishing! —

Obgleich Wedekind nicht ausdrücklich erklärt hat, wie er zu seiner Lulu-Tragödie gekommen ist, glaube ich sagen zu können, daß ihr äußerer Ansatzpunkt zu sehen ist in der Gestalt des „Jack the ripper", der um jene Zeit seine Taten verübte und halb Europa in Aufregung versetzte. Deutlich erinnere ich mich noch aus den zu Ende gehenden achtziger Jahren der Schauer, die uns Kindern Zeitungsnachrichten über dieses Ungeheuer einflößten. Eine „Schauertragödie" will Wedekind im Sommer 92 schreiben, an deren Ende der berüchtigte Londoner Verbrecher steht, eine Gestalt, deren Personalien bis in die Einzelheiten der zernagten Fingernägel bekannt war. Wedekind sieht ihn deutlich vor sich, längst ehe der letzte Akt begonnen war, und macht bereits am 31. Januar 94 die Bemerkung: „Ein konfisziertes Gesicht, der reine Bauchaufschneider." Aber nicht der Täter ist Held, sondern eines seiner Opfer, des Dichters Fantasie schaut ein Leben, das durch Jacks Messer seinen Abschluß findet, das Leben einer Frau von Schönheit und Macht, dem hier grausame Erfüllung seiner Triebe wird. Die dichterische Tätigkeit ist zunächst Motivierung, dabei wächst das Bild von innen her und wird selbständig, wird mehr als Mittel zum Zweck. Der frei erfundene Gehalt und die dafür geschaffene Formung ist selbst künstlerischer Zweck, und die Überwindung allen „Stoffes" zeigt sich eben darin,

daß schließlich die fremde Anregung nur das „Ende" bedeutet.*

„Das ist der Fluch, der auf unserer jungen deutschen Literatur lastet, daß wir Dichter viel zu literarisch sind. Wir erkennen keine anderen Fragen und Probleme als solche, die unter Schriftstellern und Gelehrten auftauchen. Unser Gesichtskreis reicht über die Grenzen unserer Zunftinteressen nicht hinaus. Um wieder auf die Fährte einer großen gewaltigen Kunst zu gelangen, müßten wir uns möglichst viel unter Menschen bewegen, die nie in ihrem Leben ein Buch gelesen haben, denen die einfachsten animalischen Instinkte bei ihren Handlungen maßgebend sind. In meinem ‚Totentanz' habe ich schon aus voller Kraft nach diesen Prinzipien zu arbeiten gesucht." Aus diesen Worten Alwas im I. der „Büchse der Pandora", die sich zum Teil im III. wiederholen, vernehmen wir deutlich die Stimme des Dichters, der hier romantisch seine eigene Meinung verkündet. In seinem charakteristischen Zuge zum Primitiven findet er als Urleidenschaft den Sexualtrieb. Hier haben wir den inneren Ansatzpunkt. Auf diesem Triebe, der völlig zeitlos ist, stark wie am ersten Tage, baut er seine neue Dichtung, weil er sich von ihm eine allgemeinere und tiefere Bezüglichkeit und infolgedessen auch größere künstlerische Macht verspricht.

Die Verkörperung dieser Elementargewalt stellt er in den Mittelpunkt seiner Handlung. Die Schlange bedient sich der Eva beim Sündenfall, die Schlange ist in Eva, Sinnbild einer weiblichen Kraft. Der Geschlechtstrieb als solcher ist zerstörend. Lulu ist als stetiger Anreiz zu dieser Leidenschaft Prinzip der Zerstörung. Sie ist kein Mensch, kein Individuum – ihren bürgerlichen Namen erfahren wir nicht, Schigolch sagt von ihr, sie habe gar keinen Vater, und ihre Mutter habe gar kein Grab; absichtlich sind diese Spuren in Dunkel gehüllt. Sie ist eine überwirkliche Erscheinung, ein Phä-

* Auch sonst verwendet er Begebenheiten der Zeit, wie die Hamburger Cholera von 1894.

nomen, ein Gleichnis, aber nicht etwa „das" Weib, auch etwas anderes als ein Typus, sondern eine Naturgewalt, ein mystisches Wesen wie die Nixe, etwas Bestimmteres noch als das bloße Instinktwesen: Personifikation des weiblichen Geschlechtstriebes, der im Zentrum des Lebens steht, Geist der Erde, der herabzieht, ein vernichtender Dämon. Der Egoismus ist ihr Fundament und findet gerade hier seinen härtesten Ausdruck.

Der innere Ansatzpunkt ist aber auch gegeben durch Wedekinds Verhältnis zur Frauenfrage. Wie wichtig diese für den Dichter ist, hatten wir schon bei „Kinder und Narren" gesehen. Hier redet er deutlicher und kommt über das Spielen und Theoretisieren hinaus zu objektiver Gestaltung. Das XIX. Jahrhundert und seine Emanzipationsbestrebungen hatten das Weib männlich gemacht, und die Dichtung* vom jungen Deutschland und Hebbel bis zum Naturalismus und dann zu Strindberg gab ihrem Kampfe in wachsendem Maße Raum und Bedeutung. Wedekind ist Gegner der Bewegung und will diese „Kultur" wieder zur Natur zurückführen, er emanzipiert mit der einseitigen Heftigkeit der Reaktion das Weib von der „Frau", er betont das Tier. Daß er dabei unter dem Einfluß Nietzsches Elastizität und Vitalität flammend bejaht, ergibt sich bei seiner Anlage von selbst. Einen Generalbaß spielen trotzdem pessimistische Mächte.

Die dämonische Sexualkraft des Weibes stößt naturnotwendig mit der polaren Kraft des Mannes zusammen, und da sie in rücksichtslosem Egoismus nur sich selber lebt, entbrennt mörderischer Kampf (Nietzsches Todfeindschaft der Geschlechter). Ihre Energie ist auf das Männliche als solches gerichtet, grenzenlos und ewig. Wo eine Potenz ist, ist Bindung und Konflikt. Sie zeiht alle an, liebt keinen und vernichtet, die sie beglückend besitzt. Das Er-

* Goethes Iphigenie III, 5: „Ich bin so frei geboren als ein Mann . . ." kann das Problem noch gar nicht sehen und hebt gerade die „Weiblichkeit" hervor.

gebnis ist immer das gleiche. Ihr Lebenszweck ist Erfüllung ihrer selbst, ihr Glück das Flammen der Kerze, und so fliegen denn die Falter herbei, je heller sie brennt, um so mehr. In ihr allein gibt es keine Tragik. Sie will gar keine Opfer, die fallen ihrer Sättigung von selbst, und darum ist sie auch unschuldig. Ein Böses an sich ist in ihr nicht vorhanden, es entsteht eigentlich erst durch den Mann, das heißt, durch des Mannes Unzulänglichkeit und Schwäche, wächst dann allerdings ruckweise, bedrohlich. Sie aber weiß nicht, was sie tut. Mit großen runden Kinderaugen folgt sie unbekümmert ihrer Natur: „Ich tue meine Schuldigkeit". Sie kennt keine Sünde. Sie hat kein Gewissen, keine Seele. Sie ist grenzenlos verwildert, — später heißt es ausdrücklich: „das wilde schöne Tier". Aller Dialektik unfähig, weiß sie nichts von Wieso und Warum. So ist sie durchaus naiv. Und wenn Schwarz ihr vorwirft: „Du verstellst dich", antwortet sie mit Recht: „Das hatte ich niemals nötig". Zur Schauspielerin ist sie ungeeignet. Ihre einzige Sorge ist, nicht mehr begehrt zu werden.* Auch das Bewußtsein von ihrer Schönheit, und ihr Schönheitskultus — „Ich reibe mir jeden Abend den ganzen Leib mit Kammfett ein und dann Puder darauf . . . Wenn man nachts die Decke zurückschlägt, bin ich wie ein geschälter Apfel" — ist triebhaft. Absichtslos und raffiniert zugleich ist ihre Grazie, ihre Kleidung. Ihre Koketterie ist Natur. Ihre Charaktereigenschaften zeigen bei starker Ausprägung eine weite Spannung, scheinen sogar zum Teil Gegensätze, sind es aber nicht, sondern bedeuten nur den ganzen Umkreis der Möglichkeiten, die ihrem Instinkte zugänglich sind. An schmiegsamer Energie ist sie der Schlange gleich und schwer zu fassen. Alle ihre Äußerungen sind „instinktive Reflexbewegungen", verschieden je nach ihrer Lage, ihrem Gegner, eins in ihrem Wesen.

* Ilse: Und wenn ich keinem mehr gefalle,
dann will ich gern begraben sein.

Wir finden Höhen und Abgründe, edle menschliche und bestialische Züge, geistige und sinnliche Triebe, fabelhafte Überlegenheit in Fragen des praktischen Lebens und künstlerisches Empfinden, Fantasie, Abwesenheit aller religiösen Gefühle und Aberglauben.

Dem Elementargeist Lulu ist kein Mann gewachsen, und weder Goll, noch Schwarz, noch Schön, noch Alwa, noch gar die folgenden sind ebenbürtige Gegner, wenn auch die brutale Intelligenz Schöns ihr zu schaffen macht. Der Totentanz der ersten Hälfte zeigt den Triumph ihrer Kraft. Aber schon die Triumphierende ist umstellt; in der zweiten Hälfte tritt aus ihrem Stolz der Schrecken, das Bewußtsein, nicht Jägerin zu sein, sondern Wild. Lulus Leben wird tragisch. Der Kampf setzt ein, und sie wird zerrieben, erschöpft, besonders nachdem man ihrer Freiheit und ihrem Leben auch noch das Netz der Polizei spannt. Sie wehrt sich verzweifelt und verteidigt ihren Boden mit zäher Energie. „Auf Kommando lieben, das kann ich nicht." Ich sehe „es jedem bei stockfinsterer Nacht auf hundert Schritt Entfernung an, ob wir füreinander bestimmt sind. Und wenn ich mich gegen meine Erkenntnis versündige, dann fühle ich mich am nächsten Tage an Seele und Leib beschmutzt und brauche Wochen, um den Ekel, den ich vor mir empfinde, zu überwinden". „Ich kann nicht das Einzige verkaufen, das je mein Eigen war." Und doch weicht sie schrittweis zurück und fällt endlich. Ihre Schuld ist, daß sie sich selber untreu wird, daß sie ihre eigene Wahrheit verleugnet, die Wahrheit, deren dämonische Kraft sie hob und hielt. Das wilde schöne Tier beugt sich ins Joch. Die Gewaltige dient ihren Dienern und geht für sie auf die Gasse. Sie behauptet zwar: „Ich kann noch alles, wenn ich allein bin," — aber sie ist eben nicht allein und hat auch nicht mehr die Kraft dazu. Ihr Egoismus, ihr Rückgrat ist gebrochen. Sie ist keine Dirnennatur. Der erste Schritt fällt ihr so schwer. „Gibt es etwas Traurigeres auf der Welt als ein Freudenmädchen," sagt sie selbst,

und Schigolch meint: „Die versteht ihre Sache nicht. Die kann von der Liebe nicht leben, weil ihr Leben die Liebe ist.“ Im Sturz noch zerstörend, geht sie selbst zugrunde.

Ihr Untergang ist naturnotwendig, ihr Ende zufällig. Man denkt etwa an Hamlet. In Jack begegnet ihr eine schauerliche Abart des eigenen Triebes, eine verwandte männliche Sexualgewalt, verwandt insofern wenigstens, als auch diese in ihrem Streben nach völligem Besitze vernichten muß und so sich am vollsten genießt. In Lulu selber schlummert ein grausiges Verlangen nach solcher Erfüllung; sie gesteht: „Ich möchte einmal einem Lustmörder in die Hände geraten,“ sie träumt auch im Gefängnis davon. Und wie sehr in ihr der Anreiz dazu liegt, sehen wir auch an Alwa, der seiner Schwärmerei Ausdruck geben muß, wenn sie ihn nicht „zum Lustmörder machen“ soll. Jack dagegen ist die durch Lulu erregte Mannesbestie, Tier gegen Tier. Jetzt aber ist Lulu gelähmt, ihre Dämonie erloschen, sie ist Straßendirne geworden. Das macht die Tragik so erschütternd. Nun fällt sie ihm zum Opfer. Der Kreis ist geschlossen.

Großartig ist diese Vision des weiblichen Sexualtriebes als des Prinzips der Zerstörung. Sie zeugt von starker schöpferischer Energie. Dies Ewig-Weibliche zieht uns hinab. Die „Büchse der Pandora“ ist die Darstellung eines grandiosen Höllensturzes, der sich folgerichtig und zwingend vollzieht. Die literarische Kritik hat aber nicht nur zu fragen nach der Vollendung eines Werkes in sich und der Erfüllung seiner selbstgegebenen Gesetze, sondern das höchste Kriterium bleibt das Lebensgefühl. Von diesem aus muß das Luluproblem zuletzt betrachtet werden.

Die Schlußweisheit von Goethes Faust heißt: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.“ Gibt Wedekind in seiner Lulu eine Antithese? Ich glaube nicht, daß wir so sagen dürfen, denn Lulu ist, wie schon festgestellt wurde, nicht das Weib, sondern das zer-

störende Prinzip im Weibe, eben ihre Sexualität an sich — zweifellos ein wesentlicher Teil, ein Grundtrieb, aber doch nur ein Stück vom Weibe. Lulu will das sein, und nur wenn sie etwas anderes hätte bedeuten sollen, könnte man tadeln, daß andere Züge fehlen, etwa mädchenhafte oder mütterliche, auch Goethes Begriff der Weiblichkeit. Doch das ist von außen hereinkritisiert. Der Dichter schafft seine Lulu, und gibt in ihr seine Anschauung von Sexualität. Der Egoismus, der schon in Wedekinds Primanerphilosophie eine entscheidende Rolle spielte, ist Fundament. Liebe hat mit Altruismus nichts zu tun, sie ist Selbstzweck. An eine andere Liebe glaubt er nicht. Ich erinnere daran, wie vorsichtig schon Schwigerling und Katharina im „Liebestrank" mit dem Begriff Liebe sind, wie behutsam die das Wort „Seele" vermeiden. Die „Büchse der Pandora" ist deutlicher. In der Einleitung zur 5. und 6. Auflage erklärt Wedekind: „Statt des Titels ‚Erdgeist' hätte ich geradesogut Realpsychologie schreiben können in ähnlichem Sinn wie Realpolitik. Es kam mir bei der Darstellung um Ausschaltung all der Begriffe an, die logisch unhaltbar sind wie Liebe, Treue, Dankbarkeit." Gewiß geschieht diese Ausdeutung im Sinne seines späteren Programms und ist bereits zum System verhärtet, aber wir erkennen doch den Zusammenhang und die Konsequenz. Für Lulu gibt es keine „Liebe", auch nicht für Dr. Schön. Als Lulu sich bei Schön über ihren Gatten Schwarz beklagt, rät Schön (älteste Fassung): Gib ihm die höheren Weihen. Lulu: Er liebt mich. Schön: Fatal. Lulu: Ich soll Kinder bekommen. Schön: Die Liebe kommt über das Tier nicht hinaus.* Muttertum ist einer Lulu unmöglich. Alwa bezeichnet sie als eine sichere Garantie gegen Familienzuwachs.

* Im ersten Druck heißt es weniger parodox und grell, sie solle ihn erziehen. Lulu: Er liebt mich. Schön: Das ist fatal. Lulu: Er liebt mich ... Schön: Das ist eine unüberbrückbare Kluft.

In O. J. Bierbaums Roman Prinz Kuckuck* sagt der Mann mit dem Zäsarenkinne (Wedekind) in einem Gespräch über Nietzsche: „Zarathustra hat einen großen Mangel: er scheint keine Testikeln** zu haben". „Er hat sie im Kopfe," rief der Riese (M. G. Conrad). „Also nicht am rechten Flecke," meinte das Zäsarenkinn. „Nicht wahr Kathi," wandte er sich an die hübsche Kellnerin, „mit dem Kopfe kann man nicht lieben?" „Naa," antwortete die, „mit dem Herzen". „Verflucht," schrie der Frager und machte ein Gesicht wie der Teufel, wenn man ihn auf den Schwanz getreten hat. „Das ist ja noch schlimmer! Was bist du für eine gottverlassene Kreatur!" „Ja," meinte der Riese, „Sie sind auch schief gewickelt, mein werter Priapist. Das deutsche Gemüt werden weder Sie mit Ihren alleinseligmachenden Testikeln ausrotten, noch der große Friedrich mit seinem alleinseligmachenden Gehirn. Der Deutsche hats nun mal unterm Brustlatz . . .".

Wedekinds Theorie von der Liebe mag man — wie es hier geschieht — als unzulänglich ablehnen: was aber von ihr in Lulu Leben gewann, der dämonische Sexualtrieb als solcher, dieses Stück vom Weibe, von jedem Weibe, das wurde ein organisches Wesen, das ist begründet und glaubhaft. Lulu hat symbolische Kraft. Lulu ist wahr.

Nicht wahr aber ist das Weltbild der Dichtung. Irgendwo und irgendwie müßte dem Höllensturz die Himmelfahrt gegenüberstehen, dem Stirb das Werde, nicht um der klassischen Harmonie oder der Form willen, die ja ein ungemäßer Maßstab wären, aber doch um der Totalität willen, welche die Natur, das Lebensgefühl verlangt. Das Problem Liebe ist hier gestaltet, dafür aber ist Lulu allein nicht Symbol. Die andere Hälfte von Weib und Welt ist ja doch vorhanden, sie tritt gerade dadurch in mahnende Erschei-

* III. Teil III. Kapitel 6. Stück (S. 355 f.)

** Hoden.

nung, daß sie hier verleugnet wird. Zeichen des Genies ist der umfassende Blick, die Wahrheit. Daß diese letztlich fehlt, beeinträchtigt die Dichtung in ihrer Größe, nimmt ihr den Ewigkeitswert. Wedekind schafft sein Werk wie jeder große Künstler aus seiner Persönlichkeit, schließlich als Abbild seiner eigenen Anlagen und Kräfte, aber diese Persönlichkeit ist bedingt, ist nicht frei und rein ausgebildet, ihr mangelt die Extensität, sie ist nicht breit genug in die Natur hineingestellt. Entwickelt ist sie wesentlich nach der Seite ihrer Intensität, die jedoch dieses gewaltige Thema einzig erotisch-sexuell zu sehen vermag. Deutlicher als anderswo erkennen wir hier die Gefahr der Fantasieanschauung, die eben die Schöpfung mehr im bedingten Ichzusammenhange und weniger im freien Naturzusammenhange erscheinen läßt.

Trotz seiner Einseitigkeit aber steht das Werk in seiner Dämonie überragend da, und wenn irgendwo in der zeitgenössischen Dichtung ein genialer Zug vorhanden ist, so ist es hier. Das bestätigt sich uns auch, wenn wir vom Problem absehen und die künstlerische Durchbildung im einzelnen betrachten.

Lulu ist durchaus Hauptperson. In ihrem Charakter und dem darin gegründeten Schicksale liegt die Einheit der Dichtung beschlossen. Das Problem ist also in und mit dem Menschen gesetzt. Lulus verderbliche Schönheit wird dargestellt, nicht indem der Dichter sich ausläßt, oder Lulu selbst darüber spricht, sondern indirekt. Sie ist ganz als Reiz gegeben, in ihrem Spiel und Widerspiel, in ihrer Wirkung, wie Homer die Helena lebendig macht. So auch die übrigen Figuren. Alle sind abgerückt vom Verfasser. Durch Übertreibung und Ironisierung befreit sich Wedekind von seinen Gefühlen; natürlich vermeidet er sie nicht überhaupt: Schwarz ist der in seinem Gefühlsleben befangene Mensch; Wedekinds tiefe Verstimmung über England und die Engländer gewinnt in Schigolch Fleisch und Blut; das was Alwa in seiner

Schwärmerei und Seelenglut, Hugenberg in seinem heldischen Idealismus, die unglückliche Geschwitz tun und reden, ist von starkem Gefühle getragen und auch aus tiefem Gefühle geschaffen, bezeugt aber den Prozeß schöpferischer Umgestaltung, indem es jeden direkten, lyrischen Ausdruck vermeidet. Doch ist Wedekinds Stil hier so wenig wie früher der objektiv-episch orientierte etwa eines Kleist, eines Shakespeare. Wir haben keinen Realismus und noch weniger Naturalismus, sondern die Hauptgestaltungsfaktoren sind wiederum romantische, Fantasie und Groteske. Das Wesenhafte, Geistige wird hervorgehoben. Die Charakteristik ist bloßes Mittel. So sind die Figuren auf einen Kothurn gestellt. Der Expressionismus ist vorgebildet. Vom Autor aus geht durch diese Menschen ein Fluidum, das ihre Selbständigkeit, das auch die Sicherheit des Vorgangs bis zu einem gewissen Grade aufhebt, schwanken macht; sie bekommen etwas Schwebend-Unwirkliches. Aber in dieser Kraft, die dem Dichter von Natur gegeben war und die er bewußt kultivierte, liegt eine eigene Wirkung. Alles ist umzuckt, umflirrt von einem zauberischen Lichte, einem blauen Feuer und erscheint etwas gespenstisch, dämonisch.

Das große Gefolge der Heldin ist notwendig; Lulus Wesen wird deutlich durch den unterschiedlichen Eindruck, den sie auf diese Männer und Frauen macht, alte und junge, einfache und zusammengesetzte, starke und schwache, liebenswerte und häßliche. Unmittelbar zu ihrer Charakteristik gehört, was jeder Einzelne in ihr sieht und von ihr begehrt, wie es andrerseits den Betreffenden selber charakterisiert, und das ist echt dramatischer Stil. Die Fülle der Wünsche zwischen Fleisch und Geist, Augenblick und Ewigkeit, Natur und Gott rundet Lulus Bild zu einem Organismus. Auch das ist wichtig, daß jeder sie anders nennt, Schön: Mignon, Goll: Nellie, Schwarz: Eva, Alwa: Katja, und daß Schigolch den Namen Lulu fand, der ihr selber ganz vorsintflutlich klingt.

Wenn man von Jack absieht, von dem schon die Rede war, so ist der Lulu am ähnlichsten Schigolch, wie sie eine zeitlose Gestalt mit gespenstischen Zügen, kein Mensch, sondern Symbol eines zerstörerischen Elementes. In „Elins Erweckung" tritt er uns bereits als philosophischer Lebenskünstler und Lehrmeister der Ella entgegen, während diese noch wenig von der späteren Lulu aufweist. Wie er dort plötzlich mystisch hinter einem Grabstein hervorkommt, weiß auch in der Lulutragödie niemand von seinem woher, und so verschwindet er auch wieder im Dunkeln, der einzige Überlebende aus der Katastrophe. Er ist ein schwächlicher Bettler, hoch in den Siebzigern, hat aber in seiner Jugend bessere Tage gesehen, Besitz und Wohlstand. Wenn er auch sein Pflegekind ursprünglich hat heiraten wollen wie jeder, der mit ihr in Berührung kommt, außer Casti-Piani, so wird er doch schon des Kindes Zuhälter und bleibt das auch, als sie in andere Hände kommt; er läßt sie nicht aus den Augen und taucht immer wieder neben ihr auf. Doch zieht es ihn auch innerlich zu ihr, er hegt etwas wie Andacht vor ihrem verwandten Wesen, und Lulu, die sich im Grunde von Schigolch allein verstanden fühlt, nimmt in höchsten Nöten immer wieder zu ihm Zuflucht, der an Menschenkenntnis, Lebenspraktik und Hilfsmitteln unerschöpflich ist; so liegt denn auch eine eigene Tragik darin, daß dieser mephistopheliſche Geist zuletzt seinen eigenen Liebling zerstören muß. Sein Leiden hat ihn „mit seinem besseren Ich schon verklärt". Bei allem Zynismus ist er nicht ohne Vornehmheit; Noblesse, Eleganz sind seine Lieblingswörter. Resigniert verlangt er schließlich vom Leben nur noch ein Stück Christmaß Pudding. Sein Charakter hat einen humoristischen Unterton.

Dr. Schön, der zunächst in Lulus Leben tritt, hat wie sie auch subjektiv mit den Begriffen Liebe, Treue, Dankbarkeit nichts zu tun, Lulu, weil sie keine Erziehung genossen, er, weil er die Er-

ziehung überwunden hat*. Er ist ausgesprochener Realist mit pessimistischem Einschlag, ein Mensch von Hirn und Willen, von hohen Ansprüchen, reichen Interessen und großer Fassungskraft, unbedenklich, brutal in seinen Mitteln, ohne Gewissen. Er ist der verkörperte Egoismus, und solange er an sich glaubt, hat er Gewalt. Er ist Weltmann, raffiniert nicht aus Instinkt wie Lulu, sondern aus Intellekt. Lulu sagt: „Ich habe keinen Menschen auf der Welt geliebt als ihn." Aber im Grunde hat er die Kuppe seines Lebens schon hinter sich, seine Linie fällt. Wedekind zeichnet in seiner Figur die „lächerliche Selbstüberschätzung, die wirkungslose Kraftvergeudung, kurz gesagt die Donquixoterie des menschlich Bewußten".* Rettungslos ist er in Liebe verstrickt, und sein Kraftanlauf endet immer wieder tragisch in Schwäche und Weichheit. So geht denn der Mächtige an der Stärkeren zugrunde.

Alwa verleugnet den Vater nicht. Er ist seine Spielart ins Feinere, ein Fantasiemensch und Idealist mit elegischer Grundnote. Die intimsten Wechselwirkungen zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit sowie das Erlebnis Lulu machten ihn eine Zeitlang produktiv, aber es langt nur zum Literaten. Er hat nur die Künstlerpose, ist eingebildet, spricht eitel und wichtig immer nur von seinen Werken und Plänen. Selbst im Angesichte von Blut und Tod hat er nur den Gedanken: „Ich werde ein Trauerspiel daraus machen." „Ich denke darüber nach, wie sich die Geschichte auf die Bühne bringen läßt." Lulu wird sein Verhängnis. Er mag zwar seine gute Position nicht aufgeben gegen ein Abenteurerleben, aber er sinkt noch viel tiefer. Gänzlich ausgehöhlt, zu ohnmächtig nicht nur für künstlerische Schöpfung, sondern auch für jede Arbeit, läßt er sich aushalten, verliert alle Würde, sein Geist lebt nur noch in der Erinnerung an Einst,

* Vorwort zur 5. und 6. Auflage.

seine Ideale heißen Essen und eine Zigarette. Er findet sein tragisches Ende in einem letzten dünnen Aufflackern moralischen Mutes.

Wedekind verbindet diese Gestalt nicht ohne Ironie ein wenig mit sich selbst. Alwas erstes Gedicht ist Wedekinds „An eine grausame Geliebte: Hetz deine Meute weit über die Berge hin . . ."; das in „Erdgeist" III, 2 entworfene Lulustück „Irrlicht" — dann „Totentanz", endlich geradezu „Erdgeist" genannt — wird am Schluß des I der „Büchse der Pandora" wiedererwähnt mit seinem Achtungserfolg in der literarischen Gesellschaft; auch pantomimische sowie musikalische Werke stammen aus Alwas Feder, und seine Pläne zu dem „Weltbeherrscher" — auf welchen wir am Schluß noch kurz zu sprechen kommen — haben Wedekindischen Wurf. Mehrfach spricht Alwa Wedekinds Anschauung über Literatur aus, so in I, 1 der „Büchse der Pandora": „Das ist der Fluch, der auf unserer jungen deutschen Literatur lastet . . .", wir erwähnten das schon. Ferner (I der „Büchse der Pandora") in der später gestrichenen, auf Gerhard Hauptmann bezüglichen Stelle: „Seit zwanzig Jahren bringt die dramatische Literatur nichts als Halbmenschen zustande; Männer, die keine Kinder machen, und Weiber, die keine gebären können. Das nennt man ‚Modernes Problem'. Wenn ich bedenke, mit welch traurigen Jammergestalten sich mein Jugendfreund die Ehre erkämpft hat, der größte deutsche Dichter zu sein, dann wird es mir schwer, ihn um seinen Lorbeer zu beneiden. Seine Helden begehen Selbstmord, weil sie im Lauf von fünf Akten nicht bis drei zählen lernen. Und dafür begeistert sich ein in Gummiwäsche und Jägerhemden gekleidetes, von Schmutz starrendes Publikum von Klavierlehrerinnen, das an Häßlichkeit jeden Kehrichthaufen überbietet, der sich an den Hinterpforten eines Palastes aufstaut. Ich müßte nicht unter Exemplaren, wie es mein Vater und seine zweite Frau waren, groß ge-

worden sein, wenn ich ihm seinen Lorbeer nicht sachte vom Haupte nehme." Endlich im III. die Klage: „Ich suchte mit klarstem Zielbewußtsein den Verkehr mit Menschen, die nie in ihrem Leben ein Buch gelesen haben. Ich klammerte mich mit aller Selbstverleugnung und Begeisterung daran, um zu den höchsten Höhen dichterischen Ruhmes emporgetragen zu werden. Die Rechnung war falsch. Ich bin der Märtyrer meines Berufes . . . Der eine, aus der Hefe des Volkes hervorgegangen, ist der gefeiertste Dichter seiner Nation; und der andere, im Purpur geboren, lebt in London in der Grundhefe und kann nicht sterben . . . Und wie selige Stunden gemeinsamer Schaffensfreude hatten sie miteinander erlebt!" Hier wirkt sich wieder ein romantischer Trieb autobiographischer Tönung aus.

Der alte Medizinalrat Dr. Goll, ein dicker, wackeliger Knirps, ist Kunstenthusiast. Gebannt von dem Unfertigen, Hilflosen und Kindlichen, das er in Lulu findet, läßt er sie jeden Abend nach seiner Geige tanzen, ein Lehrer, wie man ihn an keiner Bühne Europas findet, und weiß so eine unheimliche, etwas gespenstische Leidenschaft des Schöpfers und des Genießers zu verbinden. Eifersüchtig zittert er um sein spätes Werk.

Schwarz wurde den Druck der Tiefe, aus der er kam, nie los. Er kennt keine Menschen und hat keine Frauenliebe erfahren. Seine Sinne sind unentwickelt. Er ist ein einsamer egoistischer Hypochonder und Moralist und lebt stumpf seiner Malerei ergeben. Bei Lulu sucht er nur seine dürftige kleine Lust, und sie fühlt sich blamiert: „Wenn ich mir mein Haar parfümiere und ein dunkelseidenes Plisseehemd überwerfe mit handbreiten Spitzen, und mir Spangen um die Knie lege und nichts mehr frei habe als meine beiden Arme, dann reißt er wie ein Zulu — ritsch-ratsch — alles durch, und ich habe nichts als sein Grunzen."* Die Tragik dieses dumpfen

* Älteste Fassung.

schwächlichen Lebens erinnert an Hauptmanns „Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit".

Der Forschungsreisende Prinz Eszerny, der in fremden Erdteilen zur Ausübung eines unmenschlichen Despotentums gezwungen ist,* sehnt sich darnach, sich ohne irgenwelchen Vorbehalt der Gewalt einer Frau zu überliefern aus einem natürlichen Bedürfnis nach Abspannung und einem schlummernden masochistischen Empfinden. Er bietet ihr, die ihm ein Urbild ist geistiger und körperlicher Vollkommenheit, in völliger Verkennung ebenso ihres wahren Gesichts und ihrer Gebundenheit an die Sphäre, wie seiner reizlosen stillen Vornehmheit, ein Leben als freie Herrin. Lulu versagt sich ihm.

Frauen sind wie Bluthunde hinter Lulu her, aber diese Liebe ist ihr ein Ekel. Sie verabscheut die lesbischen Zumutungen der Gräfin Geschwitz und verachtet ihre „abenteuerliche Aufopferung". „Du bist im Leib deiner Mutter nicht ganz fertig geworden, weder als Weib noch als Mann. Du bist kein Mensch wie wir anderen. Für einen Mann war der vorhandene Stoff nicht ausreichend, und zum Weib hast du zuviel Hirn in den Schädel bekommen. Deshalb bist du verrückt!" Die Geschwitz ist das natürlich-unnatürliche Gegenstück zu Lulu, ganz altruistisch gewendet, der Angebeteten mit Hundetreue ergeben bis zum Ausbruch ihres einsamen Jammers, bis zu der zu späten Reue und endlichen Erlösung. Wedekind selber hat geäußert,** die Geschwitz sei die tragische Hauptperson der „Büchse der Pandora". Diese Behauptung ist eine Notlüge, die von den Tatsachen der künstlerischen Gestaltung korrigiert wird. Lulu ist natürlich die tragische Hauptperson. Wedekind hat mir gestanden, er habe das gesagt in der Hoffnung, die juristisch zensorischen Beanstandungen des Schlusses seiner Dichtung dadurch beheben zu

* Modelle hatte die Zeit gegeben.

** Vorwort zur 5. und 6. Auflage.

können, daß er die Aufmerksamkeit auf die Geschwitz lenkte. Wichtig ist die Erklärung:* „Mich fesselte der Trieb, die gewaltige menschliche Tragik außergewöhnlich großer, völlig fruchtloser Seelenkämpfe dem Geschick der Lächerlichkeit zu entreißen und sie der Teilnahme und der Barmherzigkeit aller nicht von ihr Betroffenen näherzubringen. Als eins der wirksamsten Mittel zur Erreichung dieses Zieles schien es mir nötig, das niedrige Gespött und das gellende Hohngelächter, das der ungebildete Mensch für diese Tragik bereit hat, in einer möglichst ausdrucksvollen Figur zu verkörpern. Zu diesem Zwecke schuf ich die Figur des Kraftmenschen Rodrigo Quast. Er ist der Gegenspieler der Geschwitz." Die Tragödie dieser Leidenschaft und dieses Schicksals im Kontrast zu Lulu und der verkörperten männlichen Potenz Rodrigo gestaltet zu haben ist ein wesentliches Verdienst seiner Dichtung. Das Kraftmenschentum Rodrigos vereinigt sich mit seiner Feigheit und Prahlerei, die Grobheit mit dem gesellschaftlichen Ehrgeiz und den grotesken Kavaliersgebaren, die Gemeinheit mit dem Schuß Gemüt zu einem komischen Charakter scharfer Prägung. Es ist künstlerisch wertvoll, daß bei seinem Tode doch die Empfindung bleibt: der arme Kerl!

Hugenberg ist eine Heldennatur von Welt- und Menschenverachtung, deren ideale Kraft sich in dem Opfermut äußert, mit welchem er sich für Lulus Glück einsetzt, und in seinem Selbstmord, als er von ihrem Tode erfährt und ihm nun ein weiteres Leben zwecklos erscheint.

Ganz an der äußersten Grenze der Menschheit steht Casti-Piani, von dem die Geschwitz sagt: „Die bestialischste Physiognomie, die ich je gesehen habe." Bar jeden Gefühls, von verkümmertem Herzen, hat er keine Gewalt über das Weib. Seine Überlegenheit über Lulu ist nur äußerlich. Er ist zwar verheiratet, aber bezeichnend bleibt die Begegnung mit seiner Tochter. Ein wüstes, abenteuer-

* Vorwort zur 5. und 6. Auflage.

liches, sprunghaftes Leben als Husarenoffizier, Mädchenhändler, Zuchthäusler, Polizeispion und wieder Mädchenhändler entwickelte seine Selbstsucht, Energie und zynischen Materialismus zur giftigen Blüte.

Die anderen Gestalten brauchen in diesem Zusammenhange nicht besonders erwähnt zu werden.

Die Sprache ist der Menschenzeichnung gleich, wechselnd in Form und Ton und Tempo je nach dem Charakter und der Lage des Sprechenden, scheinbar realistisch oder naturalistisch und doch mehr als dieses: geistig akzentuiert, stilisiert, und so wieder einheitlich. Wedekind macht das Wort ganz seiner Kunst dienstbar und zeigt in der feinnervigen Lebendigkeit und Überlegenheit der Sprachbehandlung eine entschiedene Höherentwicklung seit den Ansätzen von „Kinder und Narren" und der ersten Erfüllung von „Frühlingserwachen". Die Bearbeitungsschichten der Handschrift und der ersten Drucke — eingehenden Studiums wert! — zeigen seine Wandlung zu Bestimmtheit und bewegender Kraft. Sperrdruck hat er im „Erdgeist" nur ganz selten, in der „Büchse der Pandora" gar nicht mehr nötig. Bezeichnend ist die Bemerkung über die Sprache Lulus:* „Bei der Schilderung der Lulu kam es mir darauf an, den Körper eines Weibes durch die Worte, die es spricht, zu zeichnen. Bei jedem ihrer Aussprüche fragte ich mich, ob er jung und hübsch mache." Man beachte bei Schigolch die Verwendung der Verbrechersprache, die Drastik von Ausdrücken wie: „Dem besorg ich es," und dabei seine Freude am Symbol: „Es wird noch viel dunkler," „Der Herr Doktor (Alwa) haben sich schon zur Ruhe begeben," sowie an spruchartigen Prägungen seiner Weisheit, welche Anwartschaft darauf haben, Zitate zu werden, so etwa, wenn er aus dem Rest einer Güte sagt: „Die Welt ist nie so schlimm, wie man sich einbildet", und vieles andere mehr.

* Vorwort zur 5. und 6. Auflage.

Man beachte Rodrigos shakespearische Schimpfkunst, die Gröbe und Robustheit seiner Ausdrücke, daneben aber, wenn er dem sterbenden Dr. Schön auf den Hinweis, daß in dem dargebotenen Sekte Blut schwimmt, antwortet: „Das ist nur von mir," oder auf die Frage: „Sie sind Akrobat?" sagt: „Römische Ringe hauptsächlich"*; schon diese „nur" und „hauptsächlich" sind untrügliche Zeichen echter Sprachkunst. Man beachte die Tendenz zu äußerster Kürze, die Vorliebe für Stichometrie und das stellenweise Schleppen und Dehnen des Dialogs.

Über die französischen Stellen bemerkt der genannte Vorwortentwurf im Notizbuch von April 94: „Shakespeare hat seinem Heinrich V. bereits einige Szenen in französischer Sprache eingefügt. Wir leben drei Jahrhunderte nach Shakespeare und wir sind Deutsche. Wir sind die gebildetste Nation der Welt. Das ist kein Grund, unsere Literatur in eine babylonische Sprachverwirrung zu verwandeln, dagegen gibt es uns die Möglichkeit, uns einer Fülle poetischer Ereignisse, wie sie sich außerhalb der vier Pfähle unserer engsten Heimat auf der Schaubühne des internationalen Treibens abspielen, künstlerisch zu bemächtigen." In bezug auf das einzelne der Form heißt es im Tagebuche: „Ich habe gewissenhaft nicht mehr und nicht weniger geschrieben, als was ich mit eigenen Ohren gehört, fühle aber nicht die absolute Sicherheit in mir, um mich, was das Französische betrifft, ganz auf mich verlassen zu können." Deswegen wandte er sich mit der Bitte um Mitarbeit an die alte Herwegh, und die Herwegh half ihm gewissenhaft und bat auch die Read, mit Wedekind zusammen das Französische im IV. durchzusehen. Die Londoner Notizbücher lassen darauf schließen, daß er in bezug auf das Englische ebenso vorging. Es wäre aber ganz verfehlt, wenn man glauben wollte, er sei hier Naturalist geblieben; auch die fremdsprachlichen Stellen sind nach Kräften stilisiert.

* Beides in der Urhandschrift.

Noch ein Wort über Szene und Struktur. Der Ort der Handlung ist dem Dichter so wichtig, daß er den einzelnen Aufzügen des „Erdgeist" einen Grundriß beigibt, dem letzten außerdem noch einen Aufriß. Er wählt sich Schauplätze von besonderem Bühnenreiz, sieht jedoch vor allem auf dramatische Dankbarkeit.

Die Exposition im Atelier Schwarzens ist von spielerischer Leichtigkeit und entbehrt auch nicht der Zufälle, aber sie führt schnell mitten in die Verhältnisse; die Entdeckung von Lulus Bild bereitet auf ihr Kommen vor; die Besuche sind durchaus nicht unwahrscheinlich. Das Malen wird der ungezwungene Anlaß zur Darstellung der Menschen, ihrer Beziehungen und verschiedenen Interessen. Alwas Einladung offenbart deutlicher, wie eifersüchtig Goll ist, und Golls Drohung mit baldiger Rückkehr erzeugt Spannung für die ruhig einsetzende Verführungsszene. Gleich zu Anfang hört man Schritte auf der Treppe, es ist aber nur der Hausmeister. Das Folgende entwickelt sich in springendem Tempo, unentrinnbar, mit beängstigender Steigerung. Hier zeigt sich, daß Wedekind den ganzen szenischen Apparat als ein gewissermaßen pantomimisches Instrument beherrscht; der Raum, jeder Gegenstand spielt seine Rolle. Das hitzige Getändel wird jäh unterbrochen, Goll sprengt die Tür, aber es kommt nicht zum Angriff, ihn trifft der Schlag. Die Schlußszene steht in starkem Gegensatz zu der vorhergehenden Jagd: langsam, stockend kommt Schwarz zum Bewußtsein seiner neuen Lage.

Der II. spielt in dem „eleganten Salon" des jungen Paares. Das gefühlsmäßige Einerlei der ersten Szene, sowie die groteske zweite (Lulu-Schigolch) sind nur ein Auftakt für die große Auseinandersetzung der dritten, in welcher Schön Lulu den Laufpaß gibt; der Kampf wird so heftig, daß Schwarz aus dem benachbarten Atelier eintritt und nun erfahren muß, was ihn in den Tod treibt. Die Situation bleibt örtlich immer klar; so äußert Schön gleich

nach Schwarzens Fortgang den Verdacht: „Er hat sie ins Atelier (also rechter Ausgang) gebracht." Da sagt ihm schon ein Stöhnen aus der Kammer (links), daß etwas Grauenhaftes geschah. Die Tür ist verschlossen. Atemlose Spannung. Unterbrechung: es läutet auf dem Korridor. Das Dienstmädchen ist vorher auf Besorgung ausgeschickt; wir wunderten uns fast, daß solche naturalistisch anmutende Nichtigkeit überhaupt erwähnt war. Schön muß jetzt selber öffnen. Alwa kommt mit der Nachricht von der Pariser Revolution. Äußerlichkeiten schaffen die wirksamste Zäsur. Wieder läutet es. Lulu muß selber das Beil holen. Das Dienstmädchen ist zurück. Schön beachtet, daß die Tür zum Korridor geschlossen bleibt. Jetzt erst wird das Schlafzimmer mit Gewalt geöffnet. Pantomimisches Entsetzen. Pause. Lulus Gerede und jäher Aufschrei. Nun die stille aphoristische Lösung, das drückende Bewußtsein der Zukunft. Endlich die Grimasse der Reporterszene.

Wie das Maleratelier des I. ist auch die Theatergarderobe des III. ein neutraler Raum mit großen Möglichkeiten; beide haben Bühnenreiz, die Theatergarderobe schon beinahe an sich, und das nutzt der Dichter weidlich aus. Auch hier baut sich wieder ein Drama mit eigener Architektur. Es hebt an mit ruhigem Geplauder zwischen Alwa und Lulu, welche sich hinter der spanischen Wand anzieht. Die elektrische Klingel ruft sie auf die Bühne. Am Klatschen und Schreien hört man Lulus Wirkung. Prinz Escerny kommt aus dem Zuschauerraum. Kurze, ganz gesellschaftliche Konversation mit Alwa, wieder von vernehmlichen Beifallsbezeugungen aus dem Theater unterbrochen. Lulu kehrt zurück. Alwa, den der Dichter jetzt nicht gebrauchen kann, sucht seinen Vater, auf den alle Sinne Lulus gerichtet sind. Der feine innerliche Dialog Lulu-Prinz Escerny, während dessen sie sich umkleidet, wird beendet durch das Klingelzeichen für Lulu; er ist technisch bedeutend als Zäsur für die bald folgende entscheidende Kampfszene Lulu-Schön. Vor-

her erklärt noch Alwa dem Prinzen, er habe wegen eines Vorhangdefektes seinen Vater nicht holen können. Das ist nötig, damit Lulu jetzt ihren Geliebten mit seiner Braut in der Loge entdecken kann. Um die nötige Zeit zu gewinnen und noch einen ruhigen Takt zu geben, spinnt sich das Gespräch Alwa-Eszerny noch ein wenig fort und nimmt ganz erzählenden Charakter an, als plötzlich Alarm geklingelt wird. Der Kontrast ist höchst wirksam. Beide stürzen hinaus. Die Tür bleibt offen. Man hört gedämpfte Walzerklänge. Pause. Lulu kommt mit Alwa. Schön folgt ihnen und verriegelt die Tür. Der Direktor pocht. Alwa geht, um die Fortführung der Aufführung zu ermöglichen. Und nun folgt die große Auseinandersetzung, die sich schnell steigert an Tempo, Tonstärke, äußerer und innerer Heftigkeit und mit Schöns Zusammenbruch endigt.

Noch ein Drama mit einer eigenen Kurve. Die Handlung wendet sich im Gegensatz zum III. mehr ins Äußere, braucht mehr Menschen und Pantomime. Der Raum ist wohl der komplizierteste, den Wedekind je beansprucht, aber er hat ihn nötig zum Ausdruck, ganz besonders die „monumentale Treppe". Wieder die Technik ganz gelegentlichen Einsatzes mit dem Gespräch Schön-Lulu-Geschwitz, das in Schön den Eindruck der Verpestung seines Hauses verstärkt. Er greift zum Revolver und sucht in einem Anflug von Verfolgungswahn hinter der Gardine nach Liebhabern. Als er fort ist, öffnen sich die Pforten wie auf ein Zeichen. Die Geschwitz kehrt durch die Mitteltür zurück, wird aber durch Stimmen von oben veranlaßt, sich hinter dem Kaminschirm zu verstecken. Schigolch, Rodrigo und Hugenberg* kommen von der Galerie die Treppe herunter. Schigolch zeigt sich vertraut mit der Einrichtung und schafft zu trinken. Lulu kündet Besuch an, steigt die Treppe hinauf und verschließt zur Sicherheit den Galerieeingang,

* Von einem Mädchen gespielt.

zieht aber den Schlüssel aus; Schigolch findet das unvorsichtig, weil man nun von außen aufschließen kann, was ja der Zuschauer fürchten soll. Der Diener meldet Alwa, und die Gesellschaft muß auseinander: Rodrigo will hinter den Kaminschirm, sieht aber, daß die Stelle schon besetzt ist; er verbirgt sich dann links vorn hinter den Gardinen; Hugenberg verschwindet unter dem Tisch; Schigolch steigt mit Lulus Schlüssel die Treppe hinauf zur Galerie, aber so mühsam, daß Alwa ihn noch sieht. Lulu lenkt ab mit den Worten: „Wie findest du mich?" Der Diener trägt das Frühstück auf. Bemerkenswert ist, wie die Verstecke dauernd in Erinnerung gebracht werden; so spürt Alwa mehrmals eine Bewegung unter dem Tische, und Lulu muß ihn hindern nachzusehen. Schön ist heimlich zurückgekehrt und entdeckt von der Galerie das Paar, entdeckt die Leidenschaft des Dieners und den aus seinen Gardinen hervorlugenden Rodrigo; auch Lulu wirft Rodrigo einen wütenden Blick zu. Die anfangs fast getragene Unterhaltung weicht einem heißen Ausbruch Alwas. Jetzt sieht der unruhige Rodrigo den Dr. Schön oben, Schön bedroht ihn mit dem Revolver, Rodrigo winkt auf Alwa ab, die Gestikulation verrät auch Lulu die Anwesenheit ihres Mannes, und nun beginnt im Hexensabbath der ganze Raum zu leben. Schön tritt durch die Mitte ein und führt zunächst Alwa hinaus. Rodrigo will über die Treppe flüchten, aber Lulu vertritt ihm den Weg: der Dichter braucht ihn noch, um weitere Spannungen und Bewegungen zu schaffen. Rodrigo möchte unter den Tisch, wo aber bereits Hugenberg hockt, er versteckt sich dann rechts hinter der Portiere. Schön sucht ihn an seinem früheren Platze vergebens. Lulu erklärt, er sei über den Balkon geflohen. Nun die Abrechnung. Lulu knallt einen Schuß gegen die Decke. Rodrigo springt entsetzt hinter seiner Portiere hervor und flüchtet — mimisch äußerst wirksam — die hohe Treppe hinauf. Schöns Verfolgungswahn hat lebendige Gestalt gewonnen, er sucht mit

dem Revolver nach weiteren Männern, hebt die Portiere, schlägt die Fenstergardine in die Höhe, wirft den Kaminschirm zurück und findet die Geschwitz, stößt sie ins Schlafzimmer rechts und verschließt die Tür. Jetzt will er Lulu zum Selbstmord zwingen, und diesen Moment hält das jugendliche Gefühl Hugenbergs nicht mehr aus, er springt unter dem Tisch hervor und ruft um Hilfe. Als Schön sich nach ihm umwendet, erschießt ihn Lulu.* Alwa kommt mit einem Diener die Treppe herunter; der Diener muß wieder hinauf zu einem Arzt. Man will Schön ins Schlafzimmer führen, Alwa schließt auf, die Geschwitz tritt heraus, und Schön, dem auch diese letzte teuflische Halluzination nicht erspart bleibt, schlägt rücklings auf den Teppich. Nachdem Lulu ihm die Augen zugedrückt hat, möchte sie sich über die Treppe entfernen, aber Alwa hält sie fest, bis ein Poltern an der Türe und ein Rufen die nahende Polizei meldet.

In der „Büchse der Pandora" sind die drei Akte deutlich unterschiedene Stufen der fallenden Handlung, und die drei Orte: deutsche Großstadt, Paris, London mit ihrem Milieu zeigen eine Verschiebung der Verhältnisse, bis Lulu zur Straße zurückkehrt, woher sie als Kind gekommen. Der I. spielt in demselben Raume wie der letzte des „Erdgeist". Gerade weil dieser aber mit allen Einzelheiten geschaffen wurde für den „Erdgeist", kann er für die „Büchse der Pandora" nicht dieselbe künstlerische Bedeutung haben; er bringt hauptsächlich die Erinnerung an Schön und an Lulus einst höheres Niveau. Eine matte Erhellung durch die tiefverschleierte Lampe hat Symbol, äußerlich ist aber diese Beleuchtung notwendig wegen der geschlossenen Jalousien, die verbergen sollen, daß jemand daheim ist. Locker verbundene Selbstgespräche Alwas, Rodrigos und der Geschwitz geben die Exposition für die neue Lage, bis Schigolch

* Wedekind als Darsteller Schöns sprang jetzt gern ein paar Stufen die Treppe hinauf und stürzte virtuos zurück.

von der Galerie herabkommt und meldet, daß alles zu Lulus Rettung bereit sei, und dann die Geschwitz an ihre Stelle führt. Alwa zeigt ihm den näheren Weg durch die Mitteltür unten, die er dann verschließt:* die Lage ist gefährlich und duldet keine Zeugen. Der Dramatiker muß Zeit gewinnen. Spitzige, orientierende Auseinandersetzung zwischen Alwa und Rodrigo. Von draußen hört man Stimmen und Tritte. Rodrigo verschwindet hinter der Portiere. — Erinnerungen an den vorigen Akt werden bei dieser wie bei späteren Gelegenheiten wach gehalten. Hugenberg, entflohen aus der Besserungsanstalt, entwickelt seinen Rettungsplan in der Meinung, daß er mit Alwa allein ist. Rodrigo tritt vor, macht ihn glauben, daß Lulu tot sei, und wirft ihn hinaus. Wieder ein Gespräch Alwa-Rodrigo mit gebrochener Gedankenführung, das sein Ende findet, als Schritte auf der Galerie hörbar werden; Schigolch führt Lulu langsam die Treppe hinunter. Sie übertreibt ihre Schwäche und erreicht, daß Rodrigo sich um seine Hoffnung betrogen fühlt und entsetzt flieht, nicht ohne noch mit Anzeige gedroht zu haben. Schigolch beruhigt uns darüber und geht, um die letzten Vorbereitungen zur Fahrt zu treffen. Lulu empfindet erstaunt den Raum: „Ich habe seit anderthalb Jahren kein Zimmer gesehen — Gardinen, Sessel, Bilder." Sie vermißt auf der Staffelei ihr Porträt; Alwa holt es aus seinem Zimmer und stellt es wieder an den alten Platz. Ihr Selbstbewußtsein kehrt zurück, schnell lebt die Verführerin wieder auf und hat ihn am Schluß schon umgarnt.

An szenischen Beziehungen wie an mimischer Bewegung ist dieser Aufzug der schwächste. Die Handlung hat nur eine geringe und äußere Spannung, und ihre Linie hebt sich nur am Schluß ein wenig.

Der Raum des II. ist von der leeren, kühlen, hellen Pracht der

* Der Gebrauch der Treppe ist nicht mehr so motiviert.

Pariser Salons, er bietet durch eine breite Flügeltür Blick in den rückwärtigen Spielsaal. Durch seine Neutralität gibt er wieder reiche szenische Möglichkeiten und erlaubt ein ungezwungenes Kommen und Gehen. Hier ist es durchaus Stil, daß dem Ort gegenüber das Kostüm ungewöhnlich stark betont wird. Die sehr gemischte Geburtstagsgesellschaft mit ihrer Konversation ist wieder der Auftakt zu den schwereren Szenen, die die bisherige Siegerin im Verteidigungskampfe zeigen. Gruppen ziehen sich zum Spiel in den Nebenraum zurück. Rodrigo drückt Lulu seinen Zettel in die Hand und geht, die Geschwitz muß mit Grobheit entfernt werden, und nun stellt Casti-Piani der Lulu die Wahl zwischen dem ägyptischen Freudenhaus und dem deutschen Gefängnis und gewährt ihr kurze Frist; er begibt sich ins Spielzimmer, die Tür bleibt offen. Lulus Verzweiflung steigert sich, als sie Rodrigos Forderung gelesen hat. Der Dichter hebt das heraus, indem der ahnungslose Alwa durch den Salon kommt, von Spielglück berichtet, seine Kassette holt und Lulu zum Mittun auffordert. Sehr wirksam wird gerade hier ganz äußerlich Hugenbergs Selbstmord erwähnt. Als Lulu ins Nebenzimmer will, stößt die Geschwitz zu ihr, deren quälende Ansprüche sie schroff abfertigt. Fröhliches Getümmel der Gewinnenden umgibt für einen Augenblick die Bedrängte und flutet dann rechts ins Speisezimmer. Als sie sich anschließen will, hält Rodrigo sie zurück und droht, ebenfalls unter Ansetzung einer Frist, mit Anzeige; sie folgen dann der Gesellschaft. Einige episodische Szenen mehr heiteren Tones bringen äußere Bewegung — weitläufige Räumlichkeiten werden einbezogen — dann geht man zum Spieltisch. Wieder wird Lulu festgehalten, weil Schigolch sich melden läßt. Mit ihrer Fassungskraft ist es zu Ende. Sie entdeckt ihm die drohende Gefahr, und er verspricht Rodrigos Beseitigung. Schigolch entfernt sich, und Lulu sucht ihre Opfer. Eile ist Not, Casti-Piani macht Ernst und begibt sich zur Polizei. Lulu überredet

nun Rodrigo und dann die Geschwitz, miteinander nach Schigolchs Behausung zu fahren. Während sie zu ihrer Flucht mit dem Liftjungen Bob* die Kleider tauscht, wird der Jungfrauaktienschwindel offenbar, die bestürzten Spieler reißen die Tür auf und entfernen sich bis auf die ohnmächtige Madeleine. Lulu in Bobs Tracht kann im letzten Augenblick gerade noch Alwa warnen und mit fortziehen. Der Abschluß der wilden Jagd ist das Idyll der kleinen Kadega. Dann kommt nur noch das satirische Schlußwort, (eine Parallele zum Schluß von „Erdgeist" II), der verkehrten Verhaftung durch die eintreffende Polizei.

Der szenisch sehr bewegte und schwierige Akt hat wie die einzelnen Aufzüge des „Erdgeist" wieder ein eigenes Drama von wechselndem Tempo und reicher Farbe.

Der Schlußakt des Ganzen, der den Kampf ums nakte Leben zeigt, hat wieder einen neutralen Raum, die schräge Londoner Dachkammer im Schein der qualmenden Petroleumlampe, rechts und links ein verschlagartiges Nebengelaß mit schlechtschließender Tür. Die Einrichtung besteht aus dürftigen Lagern, einem Strohsessel und einem wackeligen Blumentisch. Regen schlägt aufs Dach und träufelt durch die Lucke. Aus der müden resignierten Unterhaltung Alwa-Schigolch hebt sich Lulus Grauen vor ihrer ersten Fahrt; sie rüstet sich und steigt hinunter. Derweilen schleppt das Gespräch weiter und läßt wehmütig die Vergangenheit aufleben. Man hört schwere Schritte die Treppe heraufkommen, und die beiden ziehen sich in den Verschlag rechts zurück. Nun folgt die erste der genrehaften Szenen, der pantomimische, halb grauenhafte, halb komische Auftritt mit Mr. Hopkins. Lulu führt ihn links in ihre Kammer. Die Bühne ist finster bis auf den Lichtstrahl durch Lulus Türspalte. Alwa und Schigolch kriechen hervor, durchsuchen des Gastes Manteltaschen und verschwinden enttäuscht in ihrem

* Von einem Mädchen gespielt.

Versteck. Hopkins verabschiedet sich. Als Lulu das Geld abgeliefert hat, hört man wieder Schritte. Die Geschwitz bringt das gerettete Pierrotbild: stille Andacht, tiefe Rührung. Dann geht Lulu wieder auf Beute und nimmt die Geschwitz mit hinunter. Die nur leicht verbundenen, auch im Ton grundverschiedenen „Monologe" der Zurückbleibenden gewinnen Zeit, bis Lulu mit dem Negerprinzen erscheint. Alwa bleibt unter seinem Plaid zurück und wird Zeuge der grotesken gewalttätigen Szene. Sein Eingreifen für Lulu kostet ihm das Leben, der Neger geht ab, Lulu stürzt hinaus, Schigolch zerrt die Leiche in ihre Kammer und geht dann zum Klub, wohin er sich schon lange sehnte. Er muß jetzt ausscheiden. Damit aber die Bühne nicht leer bleibt, und Lulu inzwischen einen neuen Liebhaber finden kann, läßt der Dichter kurz vorher die Geschwitz im Auftrage Lulus kommen. Ihre beiden Selbstgespräche, die eine traurige Summa ihres Lebens ziehen nnd mit ihrem mißglückten Selbstmordversuch und einer letzten aufdämmernden Hoffnung enden, rahmen den komisch-satirischen Auftritt Lulus mit Dr. Hilti, der nicht nur den wirksamsten Kontrast für Lulu, sondern auch für die ganze Handlung bedeutet. Hier gerinnen Grauen und Humor eineinander. Die Geschwitz wird von beiden bis zum Schluß nicht bemerkt. Die ahnungslose Lulu führt Hilti in ihre Kammer, der Schweizer stiebt vor dem Toten entsetzt davon. Lulu stürzt ihm nach, und der folgende Monolog der Geschwitz schafft Zeit, daß Lulu Jack bringen kann. Jack entdeckt die Geschwitz gleich, Lulu erklärt sie für irre und wirft sie zu Boden, als sie sich gegen Jack aufrichtet. Lulu will ihn mit der Lampe in den Verschlag führen, er weist aber das Licht zurück, weil der Mond scheint. Die Lampe erlischt. Durch die Fenster fallen zwei viereckige grelle Flecke, die alles deutlich erkennbar machen. Die Geschwitz ist jetzt bereit, sich loszusagen von diesem Volk und ein anderes Leben zu beginnen, als Lulu schreiend die Tür aufreißt und von außen zuhält; aber

Jack bricht sie auf, sticht die Geschwitz, die zu Hilfe eilt, nieder und vollendet nun sein Werk an Lulu, nachdem er sie in den Verschlag geschleppt hat. Es dauert eine Weile bis er zurückkehrt. Die Arbeit war schwer. Er wäscht sich die Hände und trocknet sie am Unterrock der Geschwitz, die sterbend noch der Geliebten gedenkt.

Trotz der Episodik, die nun einmal in diesen Akt gehört, ist doch wiederum eine Linie mit stellenweis aufschnellender und auch im ganzen steigender, schließlich rasender Bewegung entstanden. Der Aufzug enthält wohl die stärksten Unterschiede an Ton und Tempo.

Bühnensinn, Intellekt und Technik sorgen neben rein intuitiven Kräften dafür, daß sich über der Dramatik der einzelnen Akte die Kurve der Gesamthandlung bis zum Anfang des IV. „Erdgeist"-Aktes hoch aufwölbt und dann im zweiten Teile schnell wieder senkt, so daß durch das Ganze hindurch auch wieder die Struktur dramatischen Baues wohltuend fühlbar wird. In diesem Zusammenhange mag man wohl auch den matteren Gang des I. der „Büchse der Pandora" nicht entbehren.

Nach den schon genannten Erstausgaben beider Teile ist druckgeschichtlich zunächst zu erwähnen die Umarbeitung des I. Erdgeistaktes als „Frühlingsstürme. Eine Exekution".* Diese Fassung steigt soviele Stufen im Niveau herab, daß man in ihr wohl weniger eine müde Anpassung an den Alltagsgeschmack, als vielmehr eine bewußte Verkitschung sehen muß. Die Personen heißen: Sanitätsrat Dr. Krüger (Goll), Yella** seine Frau (Lulu), Dr. v. Schütz Zeitungsverleger (Schön), Gaston sein Sohn (Alwa), Rudolf Knote Kunstmaler (Schwarz). Schon die ersten Szenen sind im Tone breit und flach gehalten und greifen stellenweis auf die älteste Handschrift zurück. Ganz verdorben ist die große Szene zwischen Lulu und

* Neue deutsche Rundschau August 1902, S. 845—58.

** Der Name der ersten Darstellerin im Programm der Elf Scharfrichter: Yella Wagner.

Schwarz. „Yella" stellt voller Bewußtheit Betrachtungen an über ihre Liebe und Liebe im Allgemeinen, sie erzählt dem Maler, wie sie zu Goll kam, daß sie Schön liebt und ihm Dankbarkeit schuldet. Knote redet lyrisch-pathetisch daher über seine Abkunft aus Bauernstamm, sein reines Torentum, sein bescheidenes Kindergemüt, die starre Unbeugsamkeit seiner Künstlerseele, die Unverwüstlichkeit seiner Energie und seine übermenschliche Körperkraft, so daß wir mit Yella verwundert meinen: „Wie Sie schön zu reden verstehen! Wer hätte Ihnen das zugetraut!" Er möchte sie herablocken von ihrem Postament und stellt, als sie sich weigert, die „ernste Frage": „Finden Sie denn nicht selbst, daß Sie und ich einander unendlich viel näher stehen, daß wir, arm wie wir beide sind, zehnmal mehr Gemeinschaft miteinander haben, als mit jener Gesellschaft von Sklavenhaltern und Glücksrittern, in der Sie leben, in der ich das trostlose Glück hatte, Sie kennen zu lernen?!" Yella verteidigt die „Dickhäuter" als Männer der Tat und Energie, und nun gibt sich Knote einen Stoß, er zeigt, daß auch er einer Tat fähig ist, zerschneidet sein Bild, sagt sich los von dieser Gesellschaft und schwärmt ihr ein Idyll seiner Sehnsucht vor. Yella ist ganz seiner Meinung: „Tu das! Tu das bitte! Ich beschwöre dich darum! Du machst mich überglücklich!" Ihr Mann bricht die gar nicht verschlossene Tür auf und stirbt. In einem langen dilettantisch undramatischen Monologe ist Knote der Fügung dankbar für dies Geschenk und schwört, Yella zu retten, um seines Glückes würdig zu sein. So schließt er denn endlich sein „Weib" überwältigt in die Arme.

1903 erscheint bei Langen in München die zweite Auflage des „Erdgeist" in der Titelfassung: „Lulu." Dramatische Dichtung in zwei Teilen. Erster Teil „Erdgeist" (nicht mehr Der Erdgeist), mit dem Motto: „Mich schuf aus gröberm Stoffe die Natur..." aus Wallensteins Tod II, 2. Vorangestellt ist der „Prolog",* verfaßt zur

* Zuerst abgedruckt in der Insel, Jahrgang II, Heft 6, Berlin und Leipzig 1901.

zehnten Aufführung des „Erdgeist." Der Tierbändiger läd in gereimter marktschreierischer Ansprache das Publikum in seine Menagerie mit dem Bedauern, daß das Interesse der Gegenwart auf Haustiere gerichtet ist,* und mit dem Versprechen, ihnen das wilde, schöne Tier in seiner ganzen Herrlichkeit vorzuführen, gebändigt durch kalte Energie, Hetzpeitsche, Revolver und den Herrscherblick. Zur Bekräftigung läßt er seinen größten Schatz, die Schlange, vorzeigen, Lulu in ihrem Pierrotkostüm. Er kraut sie am Kinn, er tätschelt ihr die Hüften, weist aber auf ihren gefährlichen Kampf mit dem Tiger hin und auf sein Wagnis, der Bestie den Kopf in den Rachen zu stecken, und schließt mit der nochmaligen dringlichen Aufforderung zum Besuch. — Eine Einführung von symbolischer Kraft.

Der Wortlaut der zweiten Auflage unterscheidet sich wenig von der ersten. Allzu aphoristische Stellen werden durch kleine Ergänzungen verständlicher gemacht, die Stichomythie weicht vielfach zusammenhängenderem Sprechen, im ganzen aber ist die Bearbeitung hauptsächlich eine Kürzung. Im II. erwähnt Lulu nicht mehr die Anzeichen einer Mutterschaft. Zu Anfang von III, 7 gibt eine neue szenarische Anmerkung den Personen andere Stellung und bestimmt genauer den Ton des Gesprächs. Der IV. bekommt einen besonderen Aufriß der Rückwand für kleinere Bühnen. Alwa sagt in IV, 7 richtiger: „Deine Schneiderin kennt Dich offenbar besser, als ich — mir (früher ‚Dir') erlauben darf, Dich zu kennen." Schön wiederholt in der 8. Szene wörtlicher den Ruf Alwas aus II, 6. „In Paris ist Revolution ausgebrochen . . ." Damit steht der Text auch für alle folgenden Auflagen. Nur im Prolog wird noch besonders die „Natürlichkeit" der Schlange betont.

1914 erschien der „Erdgeist" in Prag unter dem Titel „Lulu" als

* Die Stelle: „Der eine Held kann keinen Schnaps vertragen" bezieht sich auf Dr. Loth in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang"; „Der andre zweifelt, ob er richtig liebt" auf Johannes Vockerat in den „Einsamen Menschen."

„autorisierte Übersetzung und szenische Bearbeitung" in tschechischer Sprache von Otokar Fischer und Franz Zavrel. 1920 kam in Neuyork eine amerikanische Übersetzung heraus. Ob die in London seit 1920 gespielte englische, und die an verschiedenen Orten Hollands zur selben Zeit aufgeführte niederländische Übersetzung* gedruckt ist, war nicht in Erfahrung zu bringen.

Die Druckgeschichte der „Büchse der Pandora" wurde bestimmt durch den Einspruch des Staatsanwalts. Trotz unbeanstandeter Veröffentlichung in der Insel wurde das bei Cassirer erschienene Buch am 23. Juli 04 beschlagnahmt, und Wedekind und sein Verleger wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften angeklagt. Das Berliner Landgericht stellte aber am 12. Mai 05 mit dem sachverständigen Professor Georg Witkowski in einer eingehenden Würdigung fest, daß die „Büchse der Pandora" einen ernsten literarischen Wert habe, sittliche Tendenzen verfolge, das reine und edle Gefühl künstlerischer Befriedigung errege, und gab darauf einen Freispruch. Als auf Antrag des Staatsanwalts am 25. Oktober 05 beim Reichsgericht in Leipzig Berufstermin stattfand, wurde das erste Urteil aufgehoben, weil dem Werke bei seiner Wirkung im breiten Publikum durch künstlerische und sittliche Eigenschaften der Charakter des Unzüchtigen noch nicht genommen werde. Die dritte Verhandlung am 10. Januar 06 vor dem Berliner Landgericht** erklärte — wenn auch nicht einmütig und erst nach reiflicher Prüfung, sowie mit dem besonderen Zweifel, ob nicht doch der III. seiner erschütternden tragischen Wirkung wegen über einen Vorwurf erhaben sei — die Druckschrift als unzüchtig und erkannte auf Vernichtung sämtlicher noch vorhandenen Exemplare der ersten Fassung,*** sprach

* Nach Mitteilungen von Fräulein Anni Serphos Haarlem von Theaterdirektor Edmond Besser besorgt.

** Sachverständige waren Hermann Bahr und Georg Witkowski.

*** Es waren 41.

aber die Angeklagten frei, weil sie sich der Unzüchtigkeit der Schrift nicht bewußt gewesen seien.

Die dritte Auflage (3.—6. Tausend), welche in einem 57 Seiten langen Vorwort auch die Gerichtsurteile wiedergibt,* legt eine ältere Theaterbearbeitung zugrunde, in der schon bedacht war, „daß jedes herausfordernde Wort, das nicht unbedingt zum Verständnis der Handlung notwendig war, wegfallen mußte, weil das Theaterpublikum nicht wie der Leser in der Lage ist, die Absicht des Autors Schritt für Schritt prüfen zu können," und nimmt im besonderen Rücksicht auf die Gerichtsverhandlung: „Ich habe alles, was mir, von diesen Gesichtspunkten aus beurteilt, noch als unzulässig erschien, sorgfältig vermieden; und ich habe, wie ich hier mit allem Vorbehalt gestehen möchte, den Eindruck, daß meine Arbeit dadurch nicht nur an sittlicher, sondern auch an künstlerischer Würde gewonnen hat." Dieses Wort ist natürlich nur als eine Entschuldigung für die erzwungenen Zugeständnisse zu deuten.

Als Personenverzeichnis ist der Theaterzettel der von Karl Kraus veranstalteten Wiener Aufführung vorangesetzt. Die neue Fassung unterscheidet sich von der alten nur in Einzelheiten: die fremdsprachlichen Teile sind übersetzt, der Ton Rodrigos und Schigolchs ist gemildert, aber auch abgeschwächt, erotische Äußerungen zwischen Schigolch und Lulu, sowie zwischen der Geschwitz und Lulu sind versteckter gegeben, Kungu Poti verfährt weniger brutal mit Lulu, was aber auch deswegen nicht schon eine Verbesserung genannt werden kann. Einiges ist gekürzt, das Zimmermädchen Armande ist weggelassen, das Kind Kadega rückt mehr aus der lüsternen Betrachtung der Gesellschaft, und Lulu fordert von Herrn Hunidei** (früher Mr. Hopkins) kein Geld. Ausführlicher ist im I. der Rettungsplan der Geschwitz dargestellt, sind im II. die Jungfrau-

* Siehe auch „Die Fackel" VII vom 9. Juni 05.

** Der Name begegnete schon in der „Kaiserin von Neufundland."

aktien behandelt; den Ton des Dialogs bestimmen einige Zusätze genauer; im III. sind die hinzugefügten Schlußworte Kungu Potis eine Abschweifung ins Weichliche.

1911 erschien bei Georg Müller das 7.—9. Tausend als „vom Autor hergestellte Bühnenbearbeitung" ohne das frühere Vorwort und das Gerichtsurteil, mit einem „Prolog in der Buchhandlung";* dieser gibt in sechszeiligen gereimten Strophen mit chorischem Schluß ein Gespräch zwischen dem normalen Leser, den ja die Gerichtsverhandlung immer wieder ins Treffen geführt hatte, dem rührigen Verleger, dem verschämten Autor und dem hohen Staatsanwalt und fügt Anweisungen zur Darstellung bei. Der Dichter entlastet sein vom Kampf mit den Behörden bedrücktes Herz, läßt seiner Ironie gegen das Normalmenschentum freien Lauf und verweist, triumphierend über seine Leiden, auf die Unantastbarkeit des Werks, das nun dank dem Gerichte in klarer Verdeutschung vorliege, von manchem Fehler befreit sei und sich so von selber durchsetzen werde. Als der Staatsanwalt droht, ihm den Weg zur Bühne zu versperren, gibt er grabbisch zur Antwort:

„Das menschliche Gehirn sei meine Bühne,
Mein Lieblingsregisseur die Fantasie."

Die neue Ausgabe ist wirklich eine Verbesserung, sie behält zwar auch von der letzten Fassung einiges Gute bei, wie die durchgehende Übersetzung, die ausführlichere Darstellung der Rettung Lulus aus dem Gefängnis und einige Ausfeilungen, stellt aber im übrigen den früheren Wortlaut wieder her.** Rodrigos Sprache wird jetzt stellenweise noch verstärkt. Wieder bestimmen szenarische Bemerkungen den Ton genauer, Fremdworte sind spärlicher verwendet, und die Beziehungen auf Hauptmann gestrichen — sie fallen später auch im Prolog in der Buchhandlung. Damit steht auch dieser

* Zuerst gedruckt im Pan I vom 15. November 1910.

** Ein Inseltext ist zugrunde gelegt.

Text. Die Gesamtausgabe von 1913 bringt das Vorwort von 1906 im Auszug ohne die Gerichtsurteile.

Bemerkenswert bleibt noch die Fassung mit dem Titel „Lulu. Tragödie in fünf Akten mit einem Prolog." München 1913. Sie greift auf die erste Anlage des Werkes zurück, verzichtet auf die Szeneneinteilung sowie auf „Erdgeist" III und „Büchse der Pandora" I und übernimmt sonst die letzten Fassungen wörtlich bis auf den Schluß von „Büchse der Pandora" III. Nachdem Lulu mit Dr. Hilti in die Kammer gegangen ist, folgt gleich der — gekürzte — Selbstmordversuch der Geschwitz, Hilti flieht, die Gräfin vertritt Lulu den Weg auf die Straße und wird im Ringen mit ihr vom eigenen Revolver tödlich getroffen,* die Jackszene ist gestrichen, und Lulu geht „mit offenen Augen" in ihr Schicksal, den immerhin nahen Tod. — Ist Lulus grausamer Untergang eine reine Lösung, die Befreiung von einem unerträglichen Leben, so ist dieser Aufschub unerträglich, ein künstlerisch minderwertiger Versuch, den Widerstand gegen die Jackszene zu entwaffnen. Wer die Jackszene nicht verträgt, für den dürfte auch die ganze Tragödie nicht geschrieben sein. Abgesehen davon ist aber auch die Form dieser Schlußszene beinahe Satz für Satz unmöglich, indem hier an Stelle bildhaften Lebens eine der Dichtung sonst fremde, mittelbare Dramatik der Hindeutungen tritt: Lulu findet ungemäße Worte allgemeiner Betrachtung, grüßt ihre verstorbenen Geliebten, neigt sich mitleidig tröstend zur Geschwitz und erkennt „visionär" ihr Ende; und die Geschwitz wendet sich — in Versen! — „im Fieberwahn" „mit des Bewußtseins Rest" für ihr Schicksal ins Publikum; auch sie hat noch das Gesicht von Lulus Tod und sinkt dann still zusammen.

* In einer Handschrift heißt es wohl richtiger als im Druck: Geschwitz: Hier bleibst du, sonst töt ich mich! Lulu: Die Waffe her. Ich brauche Waffen! — Das macht auch Lulus Wort deutlicher: „Mich meinem Verhängnis entreißen?!"

Wir lehnen die schwache Konzession dieses unorganischen Endes ab, begrüßen aber den Versuch, die enge Zusammengehörigkeit beider Teile energisch zu betonen.

Wedekind hatte nach eigenem Geständnis* das Stück geschrieben „ohne im Traum an eine Bühnenaufführung zu denken". Auf der ersten Seite der Handschrift steht die Bezeichnung „Buchdrama". Der erste Druck des „Erdgeist" aber hat bereits auf der Rückseite des Titelblattes die Bezeichnung „Bühnenmanuskript". Gleich nach seiner Rückkehr aus Paris bemühte Wedekind sich, Interesse für eine Aufführung des Werkes zu gewinnen, und las nach Mitteilung Max Halbes seine Lulutragödie im Februar 1895 zu Berlin in Hartlebens Wohnung einem engeren Kreise vor. Die hohe Pathetik und Feierlichkeit seines Vortrags schuf in groteskem Gegensatze zu seiner Materie eine unfreiwillig komische Wirkung, die den Dichter wiederum zu immer feierlicherem Tone veranlaßte. Laute Heiterkeit brach aus, als Wedekind beim Verlesen des Personenverzeichnisses von IV den Namen Hugenberg nannte, und Hartleben den gerade eintretenden Regierungsassessor Dr. Hugenberg** der Gesellschaft vorstellte. Immerhin gewann man damals schon den Eindruck einer „merkwürdigen Arbeit". Die Berliner literarische Gesellschaft aber konnte sich 1896 nicht zu einer Aufführung entschließen und wies ihn zurück.

Im Oktober 97 wandte sich Kurt Martens, der Vorsitzende der Leipziger literarischen Gesellschaft, an Wedekind mit der Anfrage, ob er ihnen nicht den I. des „Erdgeist" zur Aufführung überlassen könnte. Wie neuartig auch in diesen Kreisen zur Blütezeit des Naturalismus der Stil des Werkes wirkte, geht aus den schon genannten Berichten von Martens hervor: „Das ganze Stück, mit dessen Sprache vorderhand niemand etwas anzufangen wußte,

* Vorwort zur 5. und 6. Auflage der „Büchse der Pandora".

** In literarischen Kreisen jener Zeit auch als schöpferische Kraft bekannt.

unserm Publikum vorzusetzen, erschien uns undenkbar. Niemand würde, so meinten wir, aus den aneinander vorbeiredenden Gestalten klug werden. Aber Wedekind bohrte solange, bis wir uns schließlich doch entschlossen, den ‚Erdgeist' vollständig und ungestrichen als letzte Vorstellung des Winters anzusetzen." Die Uraufführung fand unter der Spielleitung von Dr. Carl Heine am 25. Februar 98 im Theatersaale des Kristallpalastes statt. Das Stück war auf Wedekinds Wunsch als „burleske Tragödie" angekündigt und wurde auf dem Theaterzettel geradezu Burleske genannt, wie Martens sagt, „da keiner von uns, auch der Regisseur Carl Heine nicht, es für möglich hielt, den furchtbaren Ernst der Handlung und Idee durch alle Szenen und Episoden hindurch festzuhalten". — Diese Bemerkung spricht Bände über Stilgeschichte!

Die Lulu spielte „leidlich" Leonie Talianský, den Dr. Schön nach langen vergeblichen anderen Versuchen Wedekind selber. „Die Proben", so erzählt Martens, „nahmen unter mannigfaltigen Zweifeln, besonders über Färbung und Tempo des Dialogs, einen sehr lebhaften, oft stürmischen Verlauf. Wedekind hatte seine Not mit den Schauspielern, weil sie der ganzen Sache ratlos gegenüberstanden. Er fieberte vor nervöser Überreizung; denn es hing von diesem Abend sehr viel für ihn ab. Nicht nur als Dramatiker, sondern auch als Schauspieler betrat er zum erstenmal die Bühne . . .* Das Publikum war nicht das herkömmliche, sondern bestand für diesmal vorwiegend aus Arbeitern der Gewerkschaft, die ihr Reichstagsabgeordneter Dr. Bruno Schönlank unserm Wunsch entsprechend als Kern einer ‚unbefangenen' Zuhörerschaft zusammengerufen hatte. Indem sie das Werk als einen sozialistischen Protest gegen das verrottete Bürgertum auffaßten und die Lulu selbst als geißelschwingende Urkraft des Proletariats, fanden sie eine Einstellung, die zwar keineswegs im Sinne des Dichters

* Wir wissen, daß er bereits als Schüler gespielt hatte.

war, aber doch dem Protest einiger sittlich Entrüsteten gegenüber zu unerwartet stürmischem Erfolge führte."

Mit der Truppe von Dr. Carl Heines Ibsentheater zog nun Wedekind und sein „Erdgeist" gastspielend durch viele Städte; am 24. Juni 98 gab man das Stück zum zehnten Male — wieder in Leipzig — und zu dieser Aufführung wurde der Prolog verfaßt und gesprochen. Die schwerste Rolle ist der Dr. Schön, „der die von ihm selbst geschaffenen ernsten Stimmungen immer wieder zerstören und dem Gelächter des Publikums die Stirne bieten muß."* Mit dieser hatte Wedekinds technisch dilettantische, aber geistig inbrünstige, herb stilisierende Darstellung zwar keineswegs die Spielleitung und die Kritik befriedigt, aber doch dem Werk zum Siege verholfen. Als man Wedekind in Hamburg durch einen „echten, richtiggehenden, routinierten Schauspieler" ersetzte, gab es einen Theaterskandal, der die geplante Aufführung in Stettin unmöglich machte. Derselbe Erfolg in Breslau. Die Schauspieler standen dem Stück noch fremder gegenüber als die Literaten. Bei der Aufführung im Münchner Schauspielhause am 29. Oktober 98** „betrachteten ihn die Darsteller mit aufrichtigem, herzlichen Bedauern als einen Verirrten, dem nicht mehr zu helfen sei," und das Werk blieb ihnen auch beim Spiel vollkommen unverständlich. Es gab eine zwiespältige Aufnahme. Im Winter 1902 spielten die Elf Scharfrichter in München den I. des „Erdgeist", die „Exekution: Frühlingsstürme" mit Wedekind als Maler Schwarz, Otto Falckenberg als Dr. Schön und Yella Wagner als Lulu in einer der Fassung entsprechenden schwachen Aufführung.*** Aufmerk-

* Vorrede zu „Oaha", auf die ich mich auch im folgenden noch beziehe.

** Mitteilung von Direktor Georg Stollberg, München.

*** Die geplante und im Programm bereits angekündigte Aufführung des III. der „Büchse der Pandora" unterblieb; in ihr sollte Yella Wagner die Lulu, Wedekind den Dr. Hilti, und Paul Schlesinger den Jack spielen.

samkeit erregte erst die Darstellung in Max Reinhardts Kleinem Theater in Berlin am 17. Dezember 02 mit Emanuel Reicher als Schön und Gertrud Eysoldt als Lulu; aber auch diese Aufführung war ungemäß: „Mit Staunen sah ich, welch eine Art von Drama ich geschrieben hatte." Schön war dekadent, und Lulu raffiniert, bewußt, ausgeklügelt, „die Mode von 1904; Lulu war Salome, und Dr. Schön war Pastor Rosmer auf Rosmersholm". Wedekind nennt Lulu eine sehr leichte und dankbare Rolle, sobald sich jemand für sie eignet. Hier war sie verschroben, maniriert und widersinnig aufgefaßt. „In meiner Lulu im ‚Erdgeist' suchte ich ein Prachtexemplar von Weib zu zeichnen, wie es entsteht, wenn ein von der Natur reich begabtes Geschöpf, sei es auch aus der Hefe entsprungen, in einer Umgebung von Männern, denen es an Mutterwitz weit überlegen ist, zu schrankenloser Entfaltung gelangt. Unter der Herrschaft des spießbürgerlichen, engherzigen, deutschen Naturalismus wurde aus dem beabsichtigten Prachtgeschöpf ein Ausbund bösartiger Unnatürlichkeit, und ich wurde Jahre hindurch als ein moralwütiger, unbarmherziger Weiberinquisitor, als mysogyner Teufelsbeschwörer verschrieen. Dem schauspielerischen Genie einer Gertrud Eysoldt tut diese Tatsache nicht den geringsten Eintrag. Im Gegenteil, ich hatte von jeher die Überzeugung, daß ‚Erdgeist', so gespielt, wie ich ihn gedacht, und ohne die Interpretation von Gertrud Eysoldt vor zehn Jahren nur Mißfallen und sittliche Empörung erregt haben würde. Frau Eysoldt spielte gerade diejenige Art von Weib und Schönheit, die damals in Berlin der literarisch-künstlerische Zeitgeschmack war."* Natürlich freute er sich darüber, daß seine Arbeit wie ein Handschuh auch umgekehrt noch leidlich Figur machte.** Seit 1906 kommt der „Erdgeist" mehr und mehr in

* Schauspielkunst. Ein Glossarium. Gesamtausgabe VII, 311.

** Nach Ferdinand Hardekopf spielte „in den Zwischenakten eine allerliebste leichtfertige Barrissonmusik. Es wurde das Leitmotiv des Werkes Tararabumdià!"

Aufnahme und setzt sich langsam durch, allerdings immer noch hauptsächlich getragen durch die Darstellung des Dichters. Dann nimmt sich Albert Steinrück des Dr. Schön an, den Wedekind bezeichnet als „das Faszinierendste, was ich mir unter einer brutalen Raubtierintelligenz vorstellen konnte."*

In des Dichters Bücherei befinden sich eine Reihe von „Erdgeist"-exemplaren — auch zwei durchschossene Drucke mit handschriftlichen Eintragungen — die mit größter Genauigkeit Ton und Tempo angeben und auch Stellung sowie Mimik eingehend bezeichnen.** Hier sehen wir deutlich, worauf es ihm bei der Darstellung ankam, und wie unermüdlich er an ihrer Ausgestaltung arbeitete.

Im Herbst 1903 veranstaltete Emil Meßthaler, der Leiter des Intimen Theaters in Nürnberg, einen Zyklus von Aufführungen Wedekindscher Dramen und bat ihn, für diesen Zweck auch eine Bühnenfassung der „Büchse der Pandora" herzustellen. Wedekind zögerte, da ihm der Gedanke einer Darstellung ferngelegen hatte, bis Meßthaler ihm eine Bearbeitung seines Dramaturgen schickte, zu welcher er sein Einverständnis erbat; dann schuf der Dichter selber einen Text, und dieser wurde am 1. Februar 1904 in einer Subskriptionsvorstellung uraufgeführt. Sie ist in Nürnberg noch dreimal wiederholt und dann von Meßthalers Truppe in einer ebensolchen geschlossenen Aufführung am 29. März 04 im Münchner Schauspielhause gegeben.*** Am 29. Mai 05 brachte Karl Kraus im Wiener Trianontheater (Restroyhof) eine denkwürdige Aufführung unter der Spielleitung von Albert Heine zustande, aus deren bedeutender Besetzung ich hervorheben möchte, Lulu: Tilly

* Schauspielkunst. Ein Glossarium.

** Nur eine Berliner Bearbeitung — geschrieben von fremder Hand — enthält auch einzelne textliche Veränderungen.

*** Mitteilung von Herrn Direktor Stollberg, München.

Newes (Wedekinds spätere Frau), Rodrigo: Alexander Rottmann, Schigolch: Albert Heine, die Geschwitz: Adele Sandrock, Polizeikommissar: Egon Fridell, Kungu Poti: Karl Kraus, Dr. Hilti: Arnold Korff, Jack: Wedekind.* Bemerkenswert ist noch die unter Albert Steinrücks Spielleitung vom Neuen Verein in München veranstaltete, höchst eindrucksvolle Aufführung im Künstlertheater am 8. November 1910, deren Besetzung war: Lulu: Johanna Terwin, Alwa: Dr. Bernhard v. Jacobi, Rodrigo: Fritz Basil, Schigolch: Albert Steinrück, die Geschwitz: Frl. Hohorst, Casti-Piani: Alexander Graumann, Puntschu und Kungu Poti: Viktor Schwanneke, Hilti: Fritz Ulmer, Jack: Wedekind.

Öffentlichen Aufführungen der „Büchse der Pandora" hat sich die Zensur trotz verzweifelter Gegenwehr des Dichters widersetzt solange er lebte. Zweifellos gibt aber der erste Teil der Dichtung, der „Erdgeist", allein nur eine Episode, den Kampf Lulu-Schön, und bildet auch nur insofern eine Geschlossenheit; vom Standpunkt der Lulutragödie aus ist jedoch der Abschluß mit der siegreichen Lulu schief, ja wenn man will unsittlich. Nur im Zusammenhang mit der „Büchse der Pandora" erscheint der „Erdgeist" in seinen richtigen Verhältnissen, und die tiefere Bedeutung des Werkes erhellt erst aus der konsequenten inneren und äußeren, der ganzen tragischen Durchgestaltung, in welcher beide Teile das Problem bewältigen. Somit ist prinzipiell die Aufführung des Ganzen im Zusammenhange das Richtige. Das Werk an sich ist nicht unsittlich, und für Menschen von einiger Kultur bedarf es nicht erst der Hinweisung, die Wedekind selber gibt:** „Was nun die sittliche Gefahr betrifft, die eine öffentliche Aufführung meiner ‚Büchse der Pandora' nach sich ziehen könnte, so habe ich diese Frage in meinem Einakter ‚Zensur' nach allen Möglichkeiten hin erörtert und könnte mir gar nichts

* Wedekind selber hat sonst auch den Schigolch gespielt.

** Vorrede zu „Oaha", Gesamtausgabe IX, 449.

besseres wünschen, als daß dieser Einakter einer Aufführung der ‚Büchse der Pandora' als Prolog voranginge." Aber der breiten Öffentlichkeit gegenüber, welcher die „Büchse der Pandora" nach der Beseitigung der Zensur seit Ende 1918 zugänglich wurde,* kommen auch andere, kulturpolitische Gesichtspunkte in Betracht. Die große Masse wird, wie reichliche Beobachtungen beweisen, in dem Werke hauptsächlich nur den Stoff sehen und, gelangweilt vom I, schwach unterhalten vom II, den III wesentlich nur in seiner Nervenwirkung, in seinem Grauen und Entsetzen genießen; zu anderer Auffassung fehlt ihr Reife und Bildung. Ob nun aber dieses Rohstoffliche vermittelt wird von einem ausgesprochenen Kunstwerke oder von einem Detektiv- oder Aufklärungsfilm, bleibt im Grunde gleichgültig. Deswegen ist meiner Meinung nach in unserer Zeit wenigstens die unbeschränkte Aufführung der „Büchse der Pandora" bedauerlich; sie wird sich auch im Laufe der Zeit von selbst auf ihr Maß einstellen. Übrigens ist natürlich an der ungünstigen Wirkung des Dramas besonders die Darstellung schuld, weil sie eben nicht zu stilisieren versteht. Wo man naturalistisch verfährt, tritt bloß das Gemeine hervor, wo man aber Stilisierung versucht, bleibt man zumeist auf halbem Wege stehen, und dann erscheint nur das Unwirkliche. Beides ist aber gleich gefährlich. Es müßte im Sinne der vorhergegangenen Betrachtung das Geistige, Symbolische, Mystische, betont werden, besonders in Handlung und Menschengestaltung mit Sprache und Mimik, wobei Wedekinds eigene Entgleisungen ins Episch-Naturalistische (etwa Schigolchs schiefgetretene Lackstiefel und Jacks zernagte Fingernägel) keinen Richtungspunkt bedeuten dürfen. Dann erst ist das Kostüm zu berücksichtigen. Die Szene aber ist nur Resonanzboden, Apparat, ohne alles „Milieu"; selbstverständlich würde ein gänz-

* 20. Dezember 1918 in Reinhardts Kleinem Schauspielhause, und in Reaktion gegen die früheren Verbote gleichzeitig vieler Orten, auch in der Provinz.

liches Verzichten auf Einrichtung, ein Spiel vor Stoffen einen unangebrachten Modernismus bedeuten.

In bezug auf Wedekindregie stehen wir aber noch in den Anfängen. Erst die Zukunft wird auf der Bahn des Expressionismus die diesem Dramatiker gemäßen Mittel schaffen.

Zum Schluß will ich noch auf Werke verweisen, die sich an die „Lulu"-Tragödie anschließen. Von Prologen und Vorworten war schon die Rede. Für das Drama „Der Weltbeherrscher", das Alwa schreibt, hat Wedekind tatsächlich Entwürfe gemacht. In seiner fünfaktigen Handlung verflechten sich Liebes- und Ehemotive mit solchen der Herrschaft. Der Held — Alwa denkt an Hugenberg als Modell und entwickelt dabei das, was er selber hätte werden mögen — ist erfüllt vom Triebe zur Macht und vom Ideale der Zuchtwahl. Er gewinnt in starker Anspannung das begehrte Weib und ungeahnten Einfluß, stürzt aber, berückt von der Gewalt zweier Frauen, jäh vom Gipfel in den tiefsten Grund und versucht nun verzweifelt, wieder hinaufzukommen und erzieht seine Kinder so, daß sie sich oben halten (strenge Lebensregeln!). Über dies Problematische reicht der kurze Entwurf nicht hinaus.

Genannt werden muß noch das Gedicht „Lulu", das den Liebeswillen seiner Heldin in ein paar Verse zu fassen sucht. Das Gedicht „Erdgeist" kommt hier nicht in Betracht, denn es stammt größtenteils aus dem Jahre 82/83.

Lange noch ließ ihm das Werk keine Ruhe, „Die Zensur" entstammt in der Hauptsache den Kämpfen um die „Büchse der Pandora", und Casti-Piani wird Hauptgestalt seines „Totentanz".

Verzeichnis der Werke

* Nicht näher Bezeichnetes sind Gedichte. ** Eingeklammertes sind ältere Titel.

Abschied* 151
Adalbert und Rosi, Dr. 245
(Alice)** 260, 267, 319
Allbesiegerin Liebe 318, 326
Als ich zum ersten Mal . . . 319
Altarbild 200
Alte Liebe 107, 319
An das Leben 198
An die Weltschmerzler 91
An eine grausame Geliebte 318, 373
An Elka 100
An Franziska 80
An Franziska de Warens 94, 100, 112, 198
An Laura 108
(An L. B.) 100
(An Leontine) 318
An Madame de Warens 112
An meine Stunden der Andacht 95
Ännchen Tartini, Bänkelsang 125, 128
(An Oskar) 100
An Schibler 91
(Apokalypse) 127
Astarte, Dr. 325
Auf dem Signal 104
Auf der Brücke von Paris 94
Aufsätze 39f., 50f., 52, 57—62
Aufschrei 198
Autobiographisches. Eine Zusammenstellung 2, 149, 280
Autodafé 100
Balladen 81, 83, 125, 128, 318—22
Bei den Hallen, Tgb. 285, 287
Bella, Erz. 204
Bethel, Pantom. 313—16
Böcklins Helvetia, Aufs. 150
Briefe 30, 39, 45
Brigitte B. 320f.
Brüder laßt uns Räuber werden 90
(Bukolika Galatea), Ep. 96
C. B., Erz. 316f.
Christine 151, 198
(Confession) 198
Coralie 198
Daniela in der Löwengrube, Erz. 204
Das Aristokratenbordell, Entwurf 326
Das arme Mädchen 321, 329, 333
Das Gastmahl bei Sokrates, Dr. 71
Das hängende Drahtseil, Aufs. 146
Das Hinduweib 86
Das Hoftheater, Erz. 75f.
Das Lied vom gehorsamen Mägdlein 198
Das neue Vaterunser 53, 86, 169, 198—202
Das Opfer 318, 326
(Das Paradies. Eine Idylle), Ep. 96
Das Paradies im vierten Stock 94
Das Sonnenspektrum, Dr. 204, 320f., 326—36, 348
Das tote Meer 318
Das war Herr Kurt . . . 319
Der Abend 90
Der Anarchist 319, 333
Der blinde Knabe 89, 100

Der Brand eines Bordells, Erz. 326
Der Debütant 109
Der Erdgeist, Dr. 303, 348—55
Der erste Schritt, Erz. 284 f.
Der Gefangene 100
(Der goldene Mittelweg) 198
Der Kuß, Gedichtzyklus 108 f.
Der Kuß, Erz. 130
Der Liebestrank, Dr. 205, 287—303, 307, 367
Der Mensch ist ein Chamäleon 84, 127
Der Mückenprinz, Pantom. 308
Der Sohn des Hauses, Erz. 317
Der Schloßgeist, Erz. 73 f.
Der Schlüssel Salomonis, Dr. 204, 329 f.
Der Schmerzenstanz, Pantom. 303—05, 307
Der Schnellmaler, Dr. 14, 131—37, 177, 229, 234, 300, 303
Der Taugenichts, Dr. 330, 336
Der Wärwolf, Dr. 296
Der Weltbeherrscher, Dr. 373, 402
Der Witz und seine Sippe, Aufs. 145, 186
De scriptore 78 f.
Die Argonauten, Ep. 83, 87—89
Die Büchse der Pandora, Dr. 276, 306, 312, 339—46, 355—61
Die eiserne Jungfrau, Entwurf 326
Die Ermordung Alexanders II., Bänkelsang 83
Die Flöhe oder der Schmerzenstanz, Pantom. 303
Die Fürstin Nussalka, Sammlung 197, 285, 303, 308 f., 322
Die Hunde 198, 204, 322
Die junge Welt, Dr. 175, 205, 230—34, 326, 338
Die Kaiserin von Neufundland, Pantom. 270, 308—13, 316, 392
Die Keuschheit 321, 333
Die Liebe 68, 76 f., 79
(Die neue Communion) 199 f., 319
Die Symbolistin 100
Die tiefe Richtung 100
Die Verzweifelten, Dr. 71
Die Zensur, Dr. 400, 402
Don Silvio von Rosalva, Pantom. 308
Dramen, geplante 199, 202, 204 f., 283
— nicht erhaltene 125, 131
(Drei Rosen), Tgb. 286
(Eden), Tgb., nicht erhalten 284
Eduard von Hartmann 44 f.
Ein böser Dämon, Erz. 151—56, 162—64, 175, 185, 245
Eine Abendunterhaltung 95
Eine Szene aus dem Orient, Dr. 68 ff., 76
Ein Lebenslauf 38 f.
Einmal ist keinmal, Dr. 323
Ein Nachtabenteuer, Bänkelsang 83
Elins Erweckung, Dr. 165—71, 175, 185, 245, 249, 322, 371
Ella Belling 148
Emilie Lorenz, Gedichtsammlung 151
(Empfindungen), Erz. 318
Entdeckungsreisen in den Tiefen einer Mädchenseele, Entwurf 204
Enttäuschung 127
Epen 83, 94
Erdgeist 94, 100, 402
Erdgeist, Dr. 312, 389 f.

Erika 109
Erinnerungen eines Festbummlers, Ep. 85
Erzählungen 72, 164, 202, 317
Fanny, Erz. 128f., 164
Faustine, Dr. 323
Feinschmeckerei, Aufs. 145
Felix und Galathea, Ep. 50, 80, 95—100
(Fernsicht) 100
Flirt, Erz. 277, 317f.
Franziska 100
Franziska, nicht gedruckt 79, 91
Franziska, Dr. 296, 323
Franziskas Abendlied 113
Fräulein Ella Belling 148
Fritz Schwigerling, Dr. 287, 301
Frühling 98, 100
Frühlingserwachen, Dr. 37, 65, 84, 149, 152, 170f., 195, 205, 234—61, 268, 335, 377
Frühlingserwachen, Bühnenbearbeitung 258f.
Frühlingserwachen, Pendant, Dr. 260f.
Frühlingslied eines Velozipedisten 127
Frühlingsstürme, Dr. 388f., 397
Gährungen, Erz. 106, 162—64
Galatea 79, 98, 100
Galatea, Erz. 118—23, 131, 152, 154, 157, 164, 185
Gedichte, Sammlung 67
Gedichte, Sammlung, verloren 177f.
Gedichte, einzelne, nicht erhalten 105, 138, 321 (333)
— geplante 74, 119
— unbetitelte 54, 80—84, 86, 89—91, 94f., 104f., 108, 111, 114, 119f., 125, 127, 137, 139, 150, 163, 199, 202
Gespenst 198
(Gestern dacht ich eines Kusses): siehe Mahnung
Gottesgeburt, Dr. 323f.
Gott und Welt 198
Hänseken, Ep. 65, 82, 100, 278
Heimweh 105
[Herzens und Herweghs Liebestragödien], Tgb. 286
Ich langweile mich, Tgb. 197
Ilse, 260, 319, 326, 333, 364
Im Zirkus, Aufs. 146
Johannistrieb 127
(Jubilate) 92, 100
Kinder und Narren, Dr. 175, 205—30, 245, 250ff., 256, 297, 300, 363, 377
(Kraterlieder), Gedichtsammlung 110
(Krisis) 198
Kulturhistorische Plauderei, Aufs. 145
Kunstausstellung, Aufs. 150
Künstlernaturen 84
Kunst und Mammon: siehe Der Schnellmaler
Lebensfreuden, Gedichtsammlung 67
Leda, für höhere Töchter, Sammlung 203f.
Leiden eines Freudenmädchens, Erz. 326
(Les puces) Pantom. 303
Liebesantrag 198
(Lösung) 100
Luisa und Radiana, Aufs. 148f.
Lulu 402
Lulu, Dr. 128, 167, 171, 283, 296, 308, 337, 389

Lulu, Trag. in V Akten 394 f.
Lulu (Erdgeist), Dr. in tschechischer Übersetzung 390 f.
Madame de Warens 107
(Mahnung) 94, 100, 112, 198
Marasmus 318
(Margaretha) 100
Marianne 83
Marianne, Erz. 151, 156—62, 164, 171
(Mariechen trägt keine Hosen) 319
Marquis von Keith, Dr. 134
Marys Kochschule 198
Mein Ännchen fordert zum Lohne 319
Mein Kätchen 319
Mein Lieschen 319
Melitta, Bänkelsang 125, 127 f.
Memoiren, geplante 105
Memorabilia, Gedichtsammlung 66, 73
Menschlichkeit 319
Middleser Musikhall, Tgb. 285
Mine Haha, Erz. 308 f., 335
(Minnas Kochschule) 198
Nachlaß 65 ff., 136, 283
(Nachtgedanken) 100
(Nemesis) 198
Neue Liebe 112
Notizbücher 275 ff.
Novellen 125, 317
Oaha, Dr. 234, 397, 400
Ode an den Behälter meiner Manuskripte 65
O Tag voll Graun 318
Pan, Ep. 83, 94
(Pech) 198
Pennal 81 f., 100
(Pharus) 318
Physiologie der Tugend, Entwurf 204
Poesie, Gedichtsammlung 67
Präliminarien 319
Prolog zur Abendunterhaltung 84
Prolog. (Erdgeist) 312, 389 f., 397
Prolog in der Buchhandlung, (Büchse der Pandora) 393
Protokoll, Entwurf 36 f.
Reich mir in der Schreckensstunde: siehe Der Anarchist
Reklamen, Pressearbeiten 144
Reue 100
Sankta Simplizitas, Bänkelsang 65, 83 f., 245
Schauspielkunst. Ein Glossarium 398 f.
Schloß Wetterstein, Dr. 296
Schloß Wildenstein, Dr. 295 f.
Schöne Geschichten, Sammlung 316
Schön ist ein Zylinderhut 319
Sehnsucht 221
(Selbstschau) 197
Selbstzersetzung 127
Spätfrühling, Dr. 260
Spätsommer, Dr. 260
Stallknecht und Viehmagd 100
Staub, Dr. 325
Stunden der Andacht, Gedichtsammlung 67, 86, 94
Tagebuch 105, 183, 195, 197, 234, 265, 267, 270, 275, 278, 283—87, 378
Tiefer Friede 197
Totentanz, Dr. 171, 402
(Trost) 108
Trostlose Erinnerungen ... Entwurf 204
Trudi, Erz. 164
Übersetzung (Vaters Tagebuch) 2

(Unterm Apfelbaum) 199
Von hinten und von vorn 94
Vor dem Spiegel an mich selbst 126f.
Vorreden 136, 169, 347, 367, 392, 394
Was ich mir dabei dachte, Kommentar 291f.
Wegweiser 105
Weltweisheit 92, 100
Wendla 260
Wer etwas bringt . . . 319
(Wer kauft Liebesgötter), Dr. 326
Wie man sich in Aarau . . . Ep. 85
Wilhelmine I. II. 151, 198
Zeitschrift, geplante 102
Zeus-Europa, Ep. 83, 94
Zirkusgedanken, Aufs. 146
Zur Verlobung 151
Zwischen Himmel und Erde, Erz. 74

Verzeichnis der Namen

Aarau 29—38
Abel, Alfred 302
Abt, Franz 13
Ademar, Deckname 308
Almanach der Bücherstube 233, 254
Amsel, Sänger 270
Andersen, Hans Christian 56, 263
Andreas-Salome, Lou 279
Arent, Wilhelm 140, 176
Augsburger Allgemeine Zeitung 27
Augspurg, Annita 190
Auhagen, Institut 19
Ayrer, Reitlehrer 294
Bahnsen, E. 46
Bahr, Hermann 176, 188, 391
Barbey d'Aurevilly, Jules 271, 317
Barnowski, Viktor 302
Barte, Anny 35, 42, 49
Bartels, Max 337
Basil, Fritz 400
Baum, Alexander 15
Baumbach, Rudolf 56
Bayersdorfer, Adolf 190
Bebel, Heinrich 176
Beethoven, 117
Belling, Tom. u. Familie 146, 148
Berlin 187—89, 279, 283, 395
  Buntes Theater 312
  Freie Bühne 188
  Kammerspiele 256, 302
  Kleines Schauspielhaus 400
  Kleines Theater 302, 398
  Lessingtheater 188
  Museen 188
Berliner, Der 188f.
Berliner Tageblatt 148, 281
Bern 268
Berner Bund, Zs. 182f., 255
Bibel 52, 86
Biedermann, Alois Emanuel 52
Bierbaum, Otto Julius 169, 189, 197, 200, 255, 277f., 322, 355, 368
Björnson, Björnstjerne 188
Birch-Pfeiffer, Charlotte 16
Bismarck, Otto v. 21, 177
Bloch, Eduard 56
Boborykin, Peter Dmitrijewitsch 263
Boccaccio, Giovanni 329
Böcklin, Arnold 103, 115, 150, 176, 188
Börne, Ludwig 42, 56
Bourget, Paul 271
Brandes, Georg 255
Braun, Gustav d. i. Martin Böhm 56
Bregenz 272
Breslau 397
Breslau, Malerin 265, 270, 285f.
Bruant, Kabarettist 264
Bruckmann, Friedrich 200
Büchner, Georg 56, 171, 177, 229, 249—54, 263
Bülow, Hans v. 271
Burger, Fritz 268
Bürger, Gottfried August 56, 78, 83, 86, 101, 322
Busch, Wilhelm 101
Butler, Lehrer 255
Byron, George Noel Gordon 46, 49, 263
Carnot, M. François Sadi 318

Casanova, Giovanni Jac. de Seingalt 263, 265
Cassirer, Bruno 356, 371
Cervantes 170, 263
Chamfort, Nikolas 335
Charcot, Jean Martin 337
Christus 167, 203
Cock, Paul de 151
Conrad, Michael Georg 141, 189, 197, 255, 336, 368
Conradi, Hermann 140, 142, 176, 178
Coppée, François 270f.
Cotta, Verlag 318
Croissant-Rust, Anna 189, 197
Crusius, Otto 305
Daniel, Mr. Clown 264
Darmstadt 187
Das junge Deutschland. Bund 176, 363
Das Magazin, Zs. 318
Daudet, Alphonse 263
Dauthendey, Maximilian 277
Dehmel, Richard 86, 306
Der arme Teufel, Zs. 255
Der kleine Roman. Sammlung 162
Der neue Merkur, Zs. 256
Dichterbund 33f., 36
Die Fackel, Zs. 392
Die Gartenlaube, Zs. 151, 165
Die Gesellschaft, Zs. 141, 255
Die Insel, Zs. 355f., 389, 391, 393
Die Romanwelt, Zs. 318
Die Schaubühne, Zs. 97
Die Standarte, Zs. 286
Dietz, J. W. 273
Die Weltliteratur, Zs. 258
Dostojewski, Fedor 188, 263, 288
Dufour, Pierre 337
Dumas, Alexandre 151
Duroff, Anatole, Clown 149, 270
Dürr, Moritz 34, 39, 84, 131, 244
Ebers, Georg 41, 56
Edison, Thomas 61, 310
Eichrodt, Ludwig 101
Elias, Julius 190
Elsner, Richard 254
Engl, J. B. 82
England 149, 275
Engländer 276
Entsch, A. Theatervertrieb 300, 308f.
Erckmann, Emile,-Chatrian Alexandre 271
Erckner 187
Erholungsstunden, Zs. 45, 102
Erika, Deckname 107
Ernst, Alfred 271
Ernst, Otto 251
Eysoldt, Gertrud 398
Fabrici, Sozialist 271
Falckenberg, Otto 397
Fechter, Paul 149, 288
Feuchtwanger, Lion 55
Feuerbach, Anselm 188
Fischer, Otokar 391
Fleury, Viktor 271
Floerke, Gustav 205
Fontane, Theodor 1
Franconi, Zirkus 149
Frankfurter Zeitung 278, 281
Franklin, Benjamin 19
Freie Bühne, Zs. 223
Freiligrath, Ferdinand 276
Freksa, Friedrich 306
Freud, Sigmund 337
Frey, Adolf 55, 62

Fridell, Egon 400
Friedrichshagen 187
Fröbel, Julius 12
Galiani, Abbé Fernando 335
Garibaldi, Giuseppe 271
Geffken, Maler 268
Geibel, Emanuel 49, 118
Geis, Komiker 127
Gellert, Christian Fürchtegott 86
Genf 268
George, Stefan 263
Giulio Romano 115
Goldmann, Paul 278
Goncourt, Edmond de 263
Goethe, 37, 60, 89, 102, 140, 146, 155, 186, 250, 294f., 319, 322
Faust 41, 46, 56, 101, 115, 237f., 246, 249, 259, 263, 330, 366
Iphigenie 57, 363
Wilhelm Meister 114
Ballett, Maskenzüge 305
Gedichte, Balladen 56, 86, 266, 322
Annalen 294f.
Gotthelf, Henriette 270
Gotthelf, Jeremias 157
Grabbe, Christian Dietrich 46, 56, 134, 171, 177, 229, 249—54, 393
Graumann, Alexander 400
Gretor, Willi 280—83, 347
Greyerz, Minna 35, 78, 101, 185, 260
Grillparzer, Franz 56, 118
Groß, A. J. = Hoffinger 12
Groß, Jean 234, 254
Grote, Frh. v. 336
Grüning, Ilka 302
Grützner, Eduard 115
Guilbert, Yvette 264
Gulbranson, Olaf 251
Gumppenberg, Hanns v. 189, 198, 200—02
Halbe, Max 245, 395
Hamburg 397
Kammerspiele 99
Hamsun, Knut 255, 263
Hannover 1, 18—22, 43, 64, 82, 140
Harbeck, Hanns 99
Hardekopf, Ferdinand 398
Hart, Heinrich u. Julius 140, 187
Hartleben, Otto Erich 176ff., 187, 255, 272, 277f., 300f., 318, 395
Hartmann, Eduard v. 44—50, 53, 90, 187
Hatzfeld, Gräfin Sofie v. 274
Hauptmann, Carl 148, 176f., 188
Hauptmann, Gerhart 176f., 188, 223—27, 231, 233, 245, 263, 278, 311, 373, 375, 390, 393
Haydn, Josef 33
Hebbel, Friedrich 71, 246, 286, 323, 363
Hebel, Johann Peter 56
Hecker, Friedrich Karl Franz 12
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 39
Heidenstam, Werner v. 26, 140
Heim, J. 14
Heine, Albert 399
Heine, Carl 312, 396f.
Heine, Heinrich 46, 51, 56, 60f., 77f., 80f., 85, 101, 305f., 309
Heine, Thomas Theodor 251
Heinse, Wilhelm 56
Helena 203
Hellenbach, Lazar. B. 45, 49f.
Hellmann, Friedrich 114

Henckell, Karl 11, 19, 131, 139—44, 162, 165 f., 176 f., 187 f., 223, 255, 263, 268
Heraklit 212
Herder, Johann Gottfried 60
Hermann, S. H. 162
Herwegh, Emma 271—74, 276, 278—80, 286, 300, 338, 378
Herwegh, Georg 12, 56, 86, 271, 274
Herwegh, Marcell 272, 274, 276, 300, 338
Herzen, Alexander v. 271, 331
Herzog, Emilie 188
Herzog, Zirkus 145, 149
Heyse, Paul 140 f., 212
Hille, Peter 176
Hoffmann, Heinrich 82
Hohorst, Luise 400
Holm, Korfiz 347
Holtoff, Artist 269, 310
Holz, Arno 176, 287
Horaz 41, 91
Horst 2
Huber, Jugendfreund 35, 37
Hugenberg, Alfred 395
Huny, Emilie 270, 275
Huysmans, Joris Karl 263
Jacobi, Bernhard v. 400
Jahn, Tante 30, 66, 126, 140, 173, 186, 260
Ibsen, Henrik 118, 188, 190, 222, 229, 231, 235, 249, 261, 263, 397
Jenensis 286
Jerosch, H. 230
Jessup, A. 269
Immermann, Karl Lebrecht 56
Johst, Hanns 261
Jumersbach, Freund 194
Juncker, Käthe 195, 234, 260, 268, 319
Jurineck, Josef M. 84, 131, 286
Kammerer, Emilie, Mutter (siehe Wedekind) 8, 11, 13—19
  Tagebuch 11
  Musik 14—17
  Theater, Varieté 15—17
Kammerer, Jakob Friedrich, Großvater 8—12, 14, 322
  Musik 11 f.
Kammerer, Karoline Friederike, Großmutter 10 ff.
Kammerer, Sofie, 13 ff., 180
Kammerer, Urgroßvater 8
Kampffmeier, Bruno 276
Kassel 302
Keck, Karoline Friederike, Großmutter 10, 12
Keller, Gottfried 1, 109, 176, 219
Kiesewetter, Karl 188
Kirchbach, Wolfgang 188
Kismet, Englische Pantomime 306
Kleist, Heinrich v. 55, 370
Klingenfeld, Emma 190
Kommersbuch 101
Korff, Arnold 400
Kortum, Karl Arnold 83, 101
Krafft-Ebing, Richard v. 337
Kraus, Karl 322, 392, 399 f.
Kretzer, Max 188
Kreutzer, Conradin 29
Kunold, Heinrich 313
Kußmaul, Adolf 101

Laclos, Choderlos de 263
Lang, Georg 136
Lange, Friedrich 277
Langen, Albert 82, 233, 255, 263, 270 274, 280, 283, 301, 339, 347f., 355f., 389
Laſſalle, Ferdinand 272, 274
Laube, Heinrich 16, 29, 56, 118
Laue, Walter 34, 68, 82
Lauſanne 103–5
Leblanc, Mr. 307
Lee, Gebrüder, Clowns 264
Leda 203
Leipzig 145, 397
Literariſche Geſellſchaft 312, 395f.
Kriſtallpalaſt 396
Lenau, Nikolaus 46, 56
Lenbach, Franz 150
Lenz, Jakob Michael Reinhold 171, 177, 249—54, 260
Lenzburg 22—29, 33f., 105, 125f., 130, 139, 157, 175, 179, 184, 196 222, 268f., 272—74
Leopardi, Giacomo 46
Leſſing, Gotthold Ephraim 60, 186
Erziehung des Menſchengeſchlechtes 53
Laokoon 57
Der junge Gelehrte 323
Leuthold, Heinrich 186
Levyſohn, W. 273
Lewald, Fanny 273
Liebermann, Max 283
Liebig, Juſtus v. 61
Liliencron, Detlev v. 1, 321
Lincoln, William 19
Lionardo da Vinci 280
Lippe, Chriſtian 24
Liſzt, Franz 271
Lombroſo, Ceſare 263
London 274–80, 283
Muſeen 276, 323
Lorenz, Emilie 151
Lorm, Hieronymus 46, 48f., 56
Loti, Pierre 263
Löwenfeld, Theodor 114f.
Lumley, Benjamin 305
Mackay, John Henri 176f.
Macpherſon, James 263
Maggi 144f.
Mainländer, Philipp 45, 49f.
Makart, Hans 150
Malkowsky, Georg, 278, 318
Manet, Edouard 262
Mantegazza, Paul 337
Maria 203
Marilaun, Karl 190, 192
Martens, Kurt 256, 312, 395f.
Maeterlinck, Maurice 263
Maupaſſant, Gui de 231, 263
Max, Gabriel 103, 115, 150, 267
Mazzini, Giuſeppe 271
Meininger, Gaſtſpiel 27
Memminger'ſche Neue bayriſche Landeszeitung 255
Mendelsſohn, Felix 33
Mengs, Rafael 115
Mephiſto, Zſ. 285
Merian, Hans 312
Merz, Walther 23
Meßthaler, Emil 399
Meyer, Alfred Richard 98
Michelangelo 115
Michelet, Jules 188
Milwaukee, Freidenker, Zſ. 255

Moderne Dichtercharaktere, Sammlung 140, 142
Moderne Kunst, Zs. 278, 318
Moderner Musenalmanach 169, 322
Modernes Leben, Musenalmanach 197
Moleschott, Jacob 42, 272
Molière 298
Moll, Albert 337
Morgenstern, Willi 149, 190—93, 269f., 291
Mozart, 116
Mühlberger, A., Wirtin 189, 193f., 196, 204
Müller, Albert 274
Müller, Alexander 14
Müller, Georg 393
München 105, 114—39, 141, 149, 189—96, 262f., 277, 283, 287, 295, 302, 319
Sammlungen 115
Staatsbibliothek 212
Universität 114f., 125f.
Dichtelei 190
Café Luitpold 190
Hof- und Residenztheater 116ff.
Gärtnerplatztheater 136
Schauspielhaus 234, 397, 399
Kammerspiele 99, 137
Künstlertheater 400
Die 11 Scharfrichter 312, 388, 397
Steinicke 261
Gesellschaft für modernes Leben 189, 197
Der neue Verein 400
Muncker, Franz 190
Muncker, Magdalene 16
Musenklänge aus Deutschlands Leierkasten 101
Muth, Karl 270
Mützel, Hans 230
Nemethy, Emmy de 255, 270, 272, 279
Nethy, Jean de 255
Neue deutsche Rundschau Zs. 388
Neumann-Hofer, Otto 318
Neues Wiener Journal 84, 131, 190, 286
Neue Züricher Zeitung 138, 145f., 149, 161—64, 255
Newes, Tilly (siehe Wedekind)
Niedersachsen 1f.
Nietzsche, Friedrich 91, 188, 244, 306, 308, 363, 368
Nogami, Toyo Jchiro 256
Nordau, Max 255
Nürnberg
Intimes Theater 302, 399
Stadttheater 302
Nußbaum, Johann Nepomuk 125
Oberli, Franz 38, 244
Offenbach, Jacques 316
Orgeni, Gesangslehrerin 269
Orsini, Felice 271
Oschwald, Frau 118
Oschwald, Walter 185
Osiris 52
Ostini, Fritz v. 190
Pächter, Sozialist 12
Palestrina, Giovanni Pierluigi 116
Palma Vecchio 239
Pan Zs. (O. J. Bierbaum) 278
Pan, Zs. (A. Kerr) 2, 280, 393
Panizza, Oskar 189, 198, 255
Paris 149, 196, 260—75, 279—83

Sammlungen 262
Theater 262, 264, 270
Folies-Bergère 264, 307
Akademie Française 271
Paetow, Schriftleiter 255
Pauli, W. 230
Paulus, Apostel 52
Paulus, Kabarettist 264
Perre, Eugène 267
Pestalozzi, Johann Heinrich 24
Pfau, Ludwig 10, 12
Platen, August Graf v. 56
Plato 50, 71
Platoniker 35
Ploß, Heinrich 337
Plötz, Alfred 176f.
Plümacher, Olga 45f., 48f., 52, 56, 84, 100, 102f., 113, 141, 164, 187, 247, 254f.
Plutarch 52
Poe, Edgar Allan 56
Politiken, Kopenhagener Zeitung 255
Pollini, Bernhard 270
Prag 302
Prévost, Marcell 263
Pugno, Raoul 307
Querilinth, Franklin, Decknamе 303
Raimund, Ferdinand 135
Ramlo, Marie 118, 189
Raphael 147
Rauchenstein, Lehrer 29f., 81
Read, Louisa 270f., 275, 279, 317, 338, 378
Reclam, Philipp 53, 273
Reich, Hermann 305
Reichenbach, Moritz 16
Reicher, Emanuel 398
Reinhardt, Max 256, 258, 302, 306, 398, 400
Reitzel, Robert 255
Renan, Ernest 52
Renz, Zirkus 146
Reucker, Alfred 260
Richter, Jean Paul 1, 56
Riehl, Wilhelm Heinrich 115, 125f.
Ritscher, Helene 302
Robert, Eugen 234
Rossini, Gioachino Antonio 117
Rotari, Maler 115f.
Rothgang, Christel 151
Rottmann, Alexander 302, 399
Rousseau, Jean Jacques 105, 263
Rubens 115
Rudinoff: siehe Morgenstern
Sachs, Hans 298
Salterino, Signor 270
Sand, George 36
Sandrock, Adele 399
Sarasate, Pablo Martin Meliton 274
Sardou, Victorien 118
Satirenanthologie 322
Sauerländer, H. R. 84, 102
Schabelitz, J. 14, 131, 176, 178, 234, 254, 318
Schanzenbach, Otto 8ff.
Scharf, Ludwig 189, 198
Schaumberg, Georg 16, 56, 189, 198
Schaumberger, Julius 2, 189, 198, 285
Scheffel, Josef Viktor v. 26, 56
Schibler, Oskar 34, 37f., 52, 66, 91—95, 100, 102, 244
Schiller, 6f., 16, 60, 89, 140, 155, 322

Schiller, Gedichte, Balladen 78, 87, 94, 108, 127, 322
Räuber 154
Kabale und Liebe 154
Don Carlos 34
Wallenstein 27, 57, 389
Maria Stuart 29
Wilhelm Tell 57, 117
Schlenther, Paul 278
Schlesinger, Paul 397
Schlesische Dichterschule 155
Schlichting, Max 268
Schmidt, Cäsar 254
Schneider, Louis 15
Schneidewin, Max 46, 48
Schönlank, Bruno 396
Schopenhauer, Arthur 208
Schumann, Robert 141
Schwanneke, Viktor 400
Schweigger, Bruno 337
Seidel, Johann Gabriel 16
(Seitter) Karoline Friederike, Großmutter 10, 12
Semper, Gottfried 272
Serphos, Anni 391
Seuffert, Lothar 115
Seume, Johann Gottfried 4
Shakespeare, 155, 247, 370, 378
Hamlet 57, 163 f., 263, 294, 366
Julius Cäsar 27
Heinrich V. 378
Sicherer, Hermann v. 114
Simon, Dr. 176 f.
Simplizissimus 251, 271
Sommerfest, Musenalmanach 197
Sphinx, Zs. 255
Spitteler, Carl 149
Sokrates 71
Sophokles 33
Stegemann, Hermann 255 f.
Steinrück, Albert 399 f.
Stendhal (Henri Beyle) 188, 263
Stern, J. 53
Stern, Reinhold Maurice v. 176
St. Galler Blätter 255
Stille, Adolf 337
Stobbe, Horst 233
Stollberg, Georg 230, 233, 326, 338, 397, 399
Storm, Theodor 1, 56, 82
Strindberg, August 26, 140, 263, 270, 279, 363
Strindberg, Frida 279
Stuck, Franz 190, 234
Sudraka 263, 332—35
Sue, Eugène 151
Sutermeister, Mitschüler 39
Suttner, Bertha v. 268
Tägliche Rundschau 277, 281
Talianski, Leonie 396
Talmud 53
Tannhäuser 36, 81, 106
Terwin, Johanna 400
Thackeray, William Makepeace 263, 275
Thureau Dangin, M. 271
Thurgauische Zeitung 161
Tiedemann, Friedrich 42
Tizian 115
Tolstoi, Leo 216, 231, 235, 247 f.
Tomarkin, Elias 176
Trenck, Frh. v., Deckname 200, 202 ff., 329
Turgenieff, Iwan Sergejewitsch 188, 194 f.

Ulmer, Fritz 400
Ulrich Huttenbund 176
Uphues, Lehrer 44f.
Varnhagen v. Enſe 273
Veſſer, Edmond 391
Viſcher, Friedrich Theodor 101
Vögelin, Salomon 178
Vogt, Carl 271
Vögtlin, Adolf 34—41, 43, 50, 80f., 85, 94, 99
Vollmöller, Carl Guſtav 306
Voſſiſche Zeitung 255, 278
Wagner, Richard 27, 117, 271, 312
Wagner, Vella 388, 397
Walſer, Karl 356
Walther von der Vogelweide 85
Warens, Madame de 105
Warth, R. 206
Waſhington, George 21
Wedekind, Armin 11f., 18f., 27, 29, 64, 82, 114f., 126, 138f., 149, 151, 169, 184, 186f., 196, 206, 222, 225, 278f.
Wedekind, Donald Lenzelin 19, 23f., 63, 173f., 181—83, 196, 268, 276, 279, 284, 308, 315
Schloß Lenzburg in Geſchichte und Sage 23—26, 182
Oh, mein Schweizerland 23
Reiſeſkizzen und Aufſätze 183
Wedekind, Eduard 5
Wedekind, Emilie, Mutter (ſiehe auch Kammerer) 8, 19, 27ff., 32, 63f., 123f., 139, 144, 151, 158—63, 175, 179f., 186, 196, 205, 248, 268f., 272, 284
Wirtſchaft 27f., 180
Philoſophie 44f., 48
Literatur 27, 109, 151
Muſik 29, 117
Theater 56, 117
Tagebuch 8, 11f., 16ff., 63f.
Erzählung 11, 82
Wedekind, Emilie, Schweſter 28, 82, 124, 139, 181, 187, 196, 267ff., 279
Wedekind, Frieda Marianne Erika 13, 19, 29, 64, 125, 144, 151, 173, 180f., 184, 222, 269
Wedekind, Friedrich Wilhelm, Vater 2—8, 16ff., 26f., 32, 63f., 85, 123, 138—40, 142, 144, 173—75, 178f., 284
Wirtſchaft 26f.
Politik 4f., 19—22, 27
Sammlungen 4, 27, 103, 179, 269
Medizin 3f., 19
Literatur 5, 27, 56, 140, 142
Theater 3, 27, 56
Tagebuch 2, 16ff., 63, 262
Dichtung 6f.
Wedekind, Großvater 2
Wedekind, Tilly 255, 302, 399
Wedekind, William Lincoln 19, 31, 103, 105, 171f., 183f.
Wedekind zur Horſt 2
Weinhöppel, Hans Richard 190, 252, 268f., 288, 312
Welti, Heinrich 116, 118, 141, 188, 190, 279
Widmann, Joſef Viktor 182, 254
Wieland, Chriſtoph Martin 56, 85
Wien
Zauberpoſſe 135
Trianon-Theater 399

Wilde, Oscar 263
Wilke, Rudolf 251
Winkel, Franz v. 115
Witkowski, Georg 391
Wolf, Hugo 141
Wolff, Julius 56
Württemberg 8
Zavrel, Franz 391
Zetkin, Klara 270
Ziegel, Erich 137
Ziegler, Klara 117f.
Zola, Emile 140f., 151, 188, 204, 231, 263, 266
Zschokke, Ernst 56
Zschokke, Heinrich 33, 67, 157
Zürich 103, 125, 144—78, 258, 262, 272—74, 300
Züricher Post 148
Züricher Verlagsmagazin 131, 176

Verzeichnis der Sachen

Anarchismus 177, 276
Antike 41, 44, 55, 305 ff.
Arbeit 51 f., 142, 144, 184 f., 205, 267 f.
Artist 146—49, 190—93, 267, 269 f., 284, 288, 292—96, 303, 310 f., 315 f., 343
Ästhetik 56 f., 145 ff., 295
Atheismus 52, 166, 236
Aufführung 72, 99 f., 137, 233 f., 255 f., 258 f., 300, 302 f., 307, 309, 312, 395—402
Aussehen 53 f., 121, 187, 234
Ballett 264, 303, 305 f., 315, 350, 373
Bänkelsang 128, 312, 320 f.
Bau, dramatischer 133, 135, 171, 226 f., 233, 249, 300, 335, 379—88
Bild, dichterisches 77 f., 155 f., 253
Bildende Kunst 103, 115, 147, 150, 178, 188, 262, 276
Biologie 34
Boheme 190, 193, 293
Bordell 35, 326, 330, 334, 336
Brettl 322
Briefe an Wedekind 30, 36 ff., 45, 123 ff., 158—61, 175, 180, 193 f., 225, 272 ff., 283
Bücher 42, 46, 48—53, 55 ff., 188, 263, 275, 337, 399
Bühne 99, 133, 136, 170 f., 250, 259 f., 324, 335, 379—88, 393
Burleske 134, 229, 396
Charakter 185 ff.
Charakteristik 133 ff., 170, 226, 229, 232, 250 f., 297 f., 336, 348, 369—77
Christentum 52, 116
Dekoration 301, 306, 311 ff., 316, 332 f., 379—88
Demokratie 5, 9, 12, 20—22, 51, 230
Dialog, 134 f., 227—29, 233, 300, 336, 378
Dirne 168, 240, 265—67, 285, 324, 326, 343, 365
Dogma 52, 169, 202
Dramatisch 72, 135 f., 156, 166, 170, 226, 229, 232, 249 f., 252 f., 258 f., 295, 335, 348, 357, 370, 379, 388
Drastik 99, 228, 232, 299, 306 f., 329, 358
Dualismus 165, 185, 198
Egoismus 39—48, 172, 186, 209, 237, 363, 365, 367, 372, 377
Ehe 17, 35, 50, 204, 208 f., 215, 220 f., 224, 230 f., 247, 324, 402
Ehrgeiz 85, 136, 165, 209
Elastizität 146, 185, 243, 288, 293—95, 363
Empfindsamkeit 37, 154 f.
Energie 134, 280, 364, 377
Epos 81, 158, 164 f., 170, 204, 309, 316—18, 320
Erlebnis 51, 81, 118, 120—22, 128, 131, 151, 163 f., 170, 212, 222 f., 225, 244—46, 317, 373 f.

Erotik, 34, 40, 47, 86, 93—100, 106, 198f., 267, 307, 310, 319, 330, 335, 348
Erzählung 130, 164f., 204, 316—18
Erziehung 32, 50, 52f., 146f., 180, 205, 224, 235, 238, 248, 292ff., 295, 371f.
Ethik 52f., 57, 295
Expressionismus 250, 370, 402
Fantasie 32, 34, 54, 72f., 78—81, 99, 104, 119, 170, 225, 251f., 260, 311, 315, 332, 361, 369f.
Film 306, 316
Form 86, 99—101, 122, 130, 135, 158, 163, 199, 227, 249, 287, 300, 318, 335, 369—88
Frauenbewegung 207, 210, 222, 224, 261, 276, 292, 363
Freundschaft 36—40, 78, 81, 143, 190, 193, 272
Friedenskongreß 268
Frivol 50, 85, 94, 166, 209
Gedichte an Wedekind 39, 101, 143
Gefühl 38, 47, 52, 77f., 81, 101, 108, 135, 163, 251, 295f., 301, 348, 369f.
Geist 38, 47, 59, 78, 89, 185ff., 250, 370, 372, 377
Geldverhältnisse 144, 172—75, 179, 184, 275, 277, 280ff.
Genuß 37f., 50—52, 90—95, 126
Geschäft 9, 43, 61, 145
Geschlechtlichkeit 170, 177, 198, 238, 246f., 337, 362, 366f.
Geschlechtsreife 54, 235, 244ff., 248
Geschmack 136, 263
Geselligkeit 11f., 28, 33f., 37, 105, 114ff., 137, 140, 176, 179, 189, 267—72, 274f., 279f.
Gesellschaft 168, 199, 281, 292f.
Gewissen 40f., 52, 73, 132, 209, 364
Gitarre 116, 177, 191, 196, 198f., 319
Gott 37—40, 52, 89, 166f., 203
Grazie 146, 263f., 267, 294, 364
Groteske 72, 133, 163, 170, 225f., 250ff., 260, 295ff., 300, 303, 306, 311, 318, 350, 370
Handlung 132, 171, 229, 249, 295, 315, 318, 335, 348
Handschrift 66, 68, 234
Harmonie von Körper und Geist 147, 224, 294ff., 375
Hebräisch 55, 151
Hochstapler 134, 280
Hosenrollen 129, 381, 386
Humor 137, 252, 371, 387
Hund 43, 204, 324
Hypnose 210, 317
Individualismus 49, 142, 180, 186
Instinkt 188, 364
Ironie 71f., 81, 85, 98, 120, 127, 135, 197f., 226, 229, 231, 240, 253, 300, 318, 369
Irrsinn, moralischer 213, 242, 245
Judentum 12f.
Jungfräulichkeit 170, 203, 329
Karikatur 223, 226, 231, 251, 257, 298, 310
Kavalier 266, 272, 292f., 371, 376
Kind 41, 53, 82, 152 234f., 245ff., 256, 264, 292f.
Kleidung 103, 148, 263f., 266, 306, 311, 333, 364, 401

Komik 81—89, 99, 133, 135, 233, 251f., 260, 300, 307, 310f., 315, 318f., 349, 358, 376
Körper 147, 199, 270, 288, 292—96, 350, 363f., 375
Krankheit 33, 125, 284
Kritik, eigene 39, 49, 101, 115f., 140—42, 150, 223
Kritik 254, 366
Kulturgeschichte 52, 115, 125, 147
Kunst 56f., 117, 136, 150, 224, 248
Lebensgefühl 247, 366, 368
Leidenschaft 35, 37, 108, 267
Liebe 34—37, 78—81, 106—14, 120, 156, 164, 195f., 199, 203, 220f., 224, 247, 264f., 291, 296, 310, 326, 334, 336f., 367, 402
Theorie 35—37, 40, 47, 50, 368, lesbische 357, 375
Literatur 55ff., 150, 176, 188, 262f., 270, 277, 322, 372ff.
Logik 48, 59, 71, 99, 367
Lüge 185, 246
Lüsternheit 249, 258
Lyrik 76—102, 104, 108, 165, 170, 227, 249, 318ff., 369f.
Märchen 237, 307
Maske 119, 129, 195, 369f.
Masochismus 375
Materialismus 42, 49, 134, 166, 243, 261, 377
Medizinische Interessen 42, 115, 336f.
Melancholie 51, 119
Menschenliebe 41f., 212
Mitleid 40
Modell 130, 225, 251
Monolog 249
Moral 40—42, 95, 116, 167f., 213, 224f., 248, 266, 334
Motivierung 133, 226, 229, 232f., 297, 306, 348f., 358, 361
Mundart 82, 253, 359f.
Musik 11—18, 29, 33, 83f. 97f., 105, 108, 116f., 122, 135, 150, 177, 180, 196, 198f., 262, 295, 306, 311f., 316, 319—22, 333, 398
Muttertum 209, 367
Nacktheit 104
Namen 19, 80, 164, 222, 327
Naturalismus 136, 140—42, 177, 189, 211, 214, 222—25, 229, 232, 250, 363, 395, 398, 401
Naturgefühl 77f., 105, 122, 166, 170, 189
Neuromantik 277
Nüchternheit 32, 71, 85, 101, 170
Nützlichkeit 40, 186
Objektivierung 120, 130, 157, 164, 225f., 232, 248, 250, 336, 369f.
Oper 13—16, 116f., 188
Opferfreudigkeit 42ff., 237
Pantomime 191, 211, 233, 266, 299f., 303, 305—16, 379, 381f.
Parador 71, 185
Parodie 86, 94, 127, 188
Pathos 71, 78, 85, 135, 170, 253
Peitsche 295
Perversität 203, 267
Pessimismus 36—50, 90, 93, 119—121, 134, 136, 162, 224, 230, 236, 243, 363
Philister 85, 116, 119, 134, 141, 216f., 274
Philosophie 36—50, 59, 175, 177

Phrase 135, 224, 246, 296
Physiognomie 103, 145
Politik 4f., 9f., 19—22, 126
Posse 132ff., 229, 260, 297f.
Presse 145, 150, 189, 277f., 281
Prosa 130, 164f., 204, 316—18
Prostitution 326, 365f.
künstlerische 132, 334
Psychologie 130, 158, 170, 185f., 226, 229, 297, 370ff.
Publikum 71, 102, 129, 135f., 303, 392, 394, 396
Puritanismus 211f.
Rassefragen 50, 146—48, 205, 230, 288, 317, 402
Realismus 81, 83, 157f., 251, 370, 377
Rechtschreibung 68, 79
Reklame 9, 136, 144f., 162, 254
Regie 234, 301f., 402
Reim 100f. 171
Religion 42, 51ff., 105, 166f., 170, 199, 259, 334
Resignation 41, 225, 240, 371
Rezitation 99, 101, 138, 168, 214f., 258, 322, 395
Rhythmus 86, 100f., 198, 294, 319, 322
Romantik 73f., 76, 119, 122, 135, 225, 251, 299, 362, 370, 374
Satire 59, 81—84, 226, 232f., 251, 359
Schaffen 104f., 142, 144, 154, 196, 268
Schamgefühl 135, 235f., 246, 334, 351
Schauspielen, eigenes 56, 84, 129, 302, 383, 396f, 399f.
Schauspieler 135, 256, 260, 294, 298f., 301, 396ff.
Schnadahüpfl 83, 198, 319
Schönheit 266, 294f., 364
Schriftsteller 102, 126, 137f., 144, 173, 178, 184, 186, 189, 278, 372, 397
Schule 29—39, 44, 50ff., 54—63, 83, 177, 206, 235, 244, 251
Selbstbeschuldigung 105, 154, 166f., 175
Selbstbespiegelung 163, 217
Selbstlosigkeit 209, 237
Selbstmord 38f., 73, 90, 119, 131f., 134, 164, 239ff., 244
Sentimentalität 32, 78, 85, 163, 197, 232, 293,
Sinnlichkeit 86, 100, 277, 285, 295
Sittlichkeit 241, 247, 400
Situation 133, 229, 233, 298
Skepsis 43, 224
Sophistik 112, 186
Sozialismus 34, 50, 57, 142, 176f., 188, 292
Sperrdruck 224, 232, 377
Spiritismus 200—202, 292
Sport 60, 292
Spott 85, 99
Sprache 100, 122f., 134f., 155—57, 163, 171, 199, 227f., 252f., 299, 348, 377f., 395f.
Stammbaum 2
Stil 76, 99, 135, 155—57, 162, 165, 227, 229, 232, 260, 286f., 300, 318, 396
Stilisierung 99, 250, 369, 377f., 397, 401

Stoff 130, 158, 227
Subjektivität 91, 135, 225 f., 229, 370
Sünde 41, 53, 116, 364
Symbolismus 277, 377, 383, 390
Systematik 186
Szene 135, 233, 259 f., 306, 323 f., 332 f., 379—88, 401
Tanz 148 264, 267, 276, 278, 295, 303—8, 315, 318 f., 333, 350
Technik 133, 260, 298, 315, 348, 379—88
Temperament 146, 204, 272, 294
Tendenz 224, 226 f., 229, 248
Teufel 71—73, 94, 110, 187, 244
Theater 3, 13—18, 27, 29, 33, 56, 75, 99, 116 ff., 129, 136 f., 142, 150, 170, 187 f., 229, 233, 250, 258, 272, 280, 295, 298, 333
Theatralisch 71, 135 f.
Theorie (siehe auch Liebe) 35—40, 56, 135, 186 f., 214, 224
Tier 42, 146, 199, 247, 293 ff., 315 f., 324
Tragik 156, 252, 311, 358, 364 ff., 371—76
Travestie 71
Typus 226, 246
Übersetzungen 255 f., 391
Unmittelbarkeit 78, 232, 251
Unschuld 50, 170
Unsittlichkeit 246, 391
Varieté 16 f., 264, 276, 285
Vaterunser 53, 86, 201 f.
Verbrecher 73, 175, 213
Vereine 33, 37, 40, 134, 206, 209, 276
Vergeltung 40
Vers 99 ff., 127, 135, 165, 170, 319
Vitalität 296, 363
Volkslied 85, 198, 279, 319, 322
Vorlesungen 114 f., 125 f., 178
Weltanschauung 39—53, 66, 89, 93, 146, 244, 292—97, 363, 368 f., 371 f.
Weltschmerz 46, 49—51, 56, 119 ff., 177
Weltverachtung 37—41, 51 f., 90 f.
Wirtshaus 34, 83 f., 190, 268
Witz 85, 101, 134 f., 145, 188, 229, 299
Wohltätigkeit 40, 168, 237
Zeichnen 36, 48, 56, 64, 67, 96, 103 f., 115, 128, 151, 264, 316, 332 f.
Zensur 170, 199, 234, 258 f., 312 f., 375, 391 f., 400 f.
Zigeuner 13, 288
Zirkus 146—49, 191, 264, 269 f., 276, 290—96, 303, 313, 315
Zukunftsstaat 49
Zynismus 85 ff., 170, 199, 214, 243, 307, 309, 311, 318, 371, 377.

Inhalt

I. Kapitel: Herkunft 1
II. Kapitel: Jugend in Lenzburg und Aarau . . . 23
III. Kapitel: Schülerpoesien 65
IV. Kapitel: Der Student 103
V. Kapitel: Erste Freiheit 179
VI. Kapitel: Paris, London 262
VII. Kapitel: Die Büchse der Pandora 326
Verzeichnis der Werke 403
Verzeichnis der Namen 408
Verzeichnis der Sachen 418

Gedruckt im Jahre 1921 im Auftrag von Georg Müller in München bei Mänicke und Jahn in Rudolstadt. Gebunden nach Entwurf von Paul Renner bei Hübel und Denck in Leipzig.

Frank Wedekind

Gesammelte Werke und Nachlaß in neun Bänden

Band I. *Die vier Jahreszeiten, Gedichte. — *Stein der Weisen oder Laute, Armbrust und Peitsche. — Eine Geisterbeschwörung. — *Feuerwerk, Erzählungen. — Mine-Haha oder über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen.

Band II. *Die junge Welt. — *Frühlingserwachen. — *Fritz Schwigerling (Der Liebestrank).

Band III. *Erdgeist. — *Die Büchse der Pandora. — *Der Kammersänger. —

Band IV. *Der Marquis von Keith. — *König Nicolo oder So ist das Leben. — *Karl Hetmann, der Zwergriese (Hidalla).

Band V. *Tod und Teufel (Totentanz). — *Musik. — *Die Zensur. — *Oaha.

Band VI. *Schloß Wetterstein. — *Franziska. — *Simson oder Scham und Eifersucht. — Tanzdichtungen: Die Flöhe oder der Schmerzenstanz. — Die Kaiserin von Neufundland.

Band VII. *Der Schnellmaler. — *Bismarck. — *Herakles. — *Überfürchtenichts. — *Schauspielkunst.

Band VIII. (1. Nachlaßband): Lyrik. — Versepik. — Erzählende Prosa. Nachwort von Artur Kutscher.

Band IX. (2. Nachlaßband): Dramen. — Entwürfe. — Aufsätze. — „Was ich mir dabei dachte." — Nachwort von Joachim Friedenthal.

Die mit Stern versehenen Stücke sind auch in Einzelausgaben zu haben.

Die Ausgabe liegt vor: Geheftet, in Ganzleinen und in Halbleder.

Georg Müller Verlag München

5600 LG
W 3898
.Yk

NAME OF BORROWER.

RY ET

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 15 23 05 01 016 1